LOS PRIMEROS ISMOS PICTÓRICOS DEL SIGLO XX

Textos extraídos de 'Historia General del Arte' Tomos XXXVIII y XXXIX, Simón Marchán Fiz
Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1996.

EL AÑO 1905: LOS PRIMEROS ISMOS PICTÓRICOS

DEL SIGLO XX EN FRANCIA Y ALEMANIA

El año 1905 es un tanto mítico para toda una Generación que, sobre todo en Francia y Alemania, impulsa los primeros ismos de nuestro si-lo a través de una revolución en el color. Como venía sucediendo desde 1903, este año se celebra también el Salón de Otoño pero, a diferencia de los dos años anteriores, en él pueden contemplarse obras de algunos artistas poco conocidos, como H. **Matisse**, o casi desconocidos como **Derain, Friesz, Marquet, Rouault** o **Vlaminck**, es decir, de un grupo de pintores que, pronto, serían llamados ***los fauves***.

Sin demasiada información de lo que acontecía en París, en el mismo año se funda en Dresde la comunidad artística «El Puente», embrión del futuro expresionismo alemán. Poco después, hacia 1907, el cubismo desplaza en la capital de lo moderno al fauvismo, mientras en Munich un grupo de pintores, con el ruso W. Kandinsky en cabeza, fundan la «Nueva Asociación de Artistas», germen de otra conocida corriente expresionista. En los albores del nuevo siglo se perfilaban así unos ismos en los que fructificaban de un modo renovado ciertas semillas sembradas durante el último cuarto del siglo anterior, ya que si los fauvistas parecían reconocerse con más pertinencia en Gauguin, los alemanes exacerbaban las pinturas más exaltadas de. Van Gogh y E. Munch, si bien ni los unos ni los otros remitían a filiaciones lineales.

Desde una consideración historiográfica, las relaciones entre los franceses y los alemanes han sido objeto de una disputa permanente. Hoy en día, en cambio, podemos sostener que ni los artistas de Dresde, y para nada los de Münich, fueron tan ajenos a lo que sucedía en París, como han pretendido quienes retrasaban la información hasta 1912, ni dependían tan enteramente de los franceses, como ha pretendido el chauvinismo contrario. Tanto los vínculos y las afinidades como las diferencias merecen, pues, investigaciones más serenas y matizaciones sutiles.

EL AÑO 1905: EL NACIMIENTO DEL FAUVISMO EN FRANCIA

Excluido de los Salones oficiales, el arte «viviente» venía refugiándose en los de los *Independientes,* reductos habituales de los neoimpresionistas y, a partir de 1903, en el *Salón de Otoño,* un bastión inicial de los Nabis. En este clima, durante la primavera de 1905 y mezclado entre 4.269 obras de 669 artistas, irrumpe en *el Salón de los Independientes* un grupo de jóvenes pintores alentados por un artista que es saca algunos años. Se trata de H. **Matisse**, a la sazón presidente del comité de selección y presente en este espacio desde 1901. Tras la contemplación de sus obras, algunos críticos se arriesgaron a hablar de los comienzos de «otra cosa», de algo nuevo. Este y otros acontecimientos van creando la sensación de que, una vez enterrado el impresionismo, podía florecer y madurar un estilo nuevo.

(…) En la legendaria Sala VII, bautizada como la *cage des fauves,* Desvalliéres, vicepresidente del Salón y amigo de Matisse, había tenido la feliz idea de reunir los cuadros dotados de un cromatismo intenso, colocando, como contraste, en medio de ellos un *Torso de niño* de un escultor apenas conocido. A partir de aquí surgió la anécdota que sirvió para bautizar a estos osados coloristas.

Entre las versiones de la misma, la más común es atribuírsela al crítico Vauxcelles, el cual, al contemplar el torso italianizante entre aquella orgía de colores casi puros, había exclamado «Donatello entre las fieras.»

(…)

A diferencia de lo que será habitual en los ismos combativos de la vanguardia ulterior, el fauvismo no invocaba una poética ni se reclamaba a un programa estético y, todavía menos, se dedicaba a lanzar manifiestos. Descartado su carácter de movimiento programático, se aglutinaron más bien por afinidades personales y la pasión por el oficio de pintar. Esto es lo que les permitió compartir una sensibilidad hacia la pintura y revisar cuestiones abiertas pero irresueltas por los impresionistas, los Nabis y Moreau. Sobre todo, la imposibilidad, denunciada por Cézanne, de imitar los efectos de la luz solar y tenerla que representar por el color, les llevó a explotar el color como un medio expresivo independiente de la recreación de la luz.

Pero si en lo, pictórico carecen de un programa, tampoco se muestran combativos en sus actitudes ideológicas.
(…)No obstante, tal vez una de las escasas huellas de su paso por el anarquismo fuera la defensa del vitalismo artístico y de la propia individualidad, así como un culto a la vida que no traslucía sino la admiración que, como tantos otros de sus contemporáneos, sentían hacia las ideas del «sorprendente» Nietzsche, como diría a comienzos de 1906 su lector Derain. En este mismo clima vitalista se inscribía la seducción que les suscitaba lo primitivo en sus diversas vertientes o el mismo arte infantil.

(…)Asimismo, tal vez los fauvistas, enfrentándose por igual al Naturalismo y al Simbolismo, son los primeros artistas del nuevo siglo que, anclados en el Esteticismo que baña el período, subliman la existencia en la belleza y el placer, siguiendo las huellas de una «pintura fuera de toda contingencia, la pintura en sí, el acto puro de pintar», como diría M. Denis en relación con la obra de **Matisse** en el Salón de 1905. Desde estas coordenadas, la pérdida de las funciones tradicionales del arte y un cierto aislamiento respecto a lo cotidiano les empuja, de un modo similar al de otros «esteticistas» coetáneos tipo Huysmans, a un culto a la forma y a los objetos bellos de cualquier época y cultura, en particular de las primitivas y «bárbaras».

Para los fauvistas, la pintura se opone a la banalidad de la realidad y los estados prosaicos, reniega de la actualidad y del heroísmo de la vida moderna y aspira a la existencia bella. Parece como si a través de ella se entregaran a los desahogos hedonistas, a los de un cierto nihilismo estético o, incluso, como en el caso de **Rouault**, a los místicos. Pero es, precisamente, desde esta renuncia a los motivos de la actualidad y de la vida moderna o prosaica como promueven sus estrategias de la percepción artística a través de un cromatismo revolucionario que se libera del automatismo del acto perceptivo cotidiano.

El grupo fauvista había comenzado a formarse hacia 1900 a partir de la confluencia progresiva de tres círculos de pintores. El primero estaba constituido por Henri **Matisse** (1869-1954) y algunos otros compañeros que asistían a las clases en la Academia de Bellas Artes o visitaban el estudio del simbolista G. Moureau: **Albert Marquet** (1875-1947), **Georges Rouault** (1871-1958) (…) El segundo círculo se perfila en la conocida como Escuela de Chatou: **André Derain** (1880-1954) y **Maurice de Vlaminck** (1876-1958); mientras el tercero se aglutina en *El Havre*. **Emile Othon Friesz** (1879-1949), **Raoult Dufy** (1877-1953), **Georges Braque** (1882-1963), más el holandés **Cornellus (Kees) van Dongen** (1877-1968).

(…)Se ha repetido hasta la saciedad que para los fauvistas la vivencia del color es lo primario, y así lo confirma el protagonismo que conceden a este motivo, el cual no sólo es pictórico sino una cualidad emocional y pulsional previa a las calificaciones que pueda ejercer sobre los objetos.

(…)Asumida sin reservas su rebelión cromático y sin cuestionar las innovaciones formales respecto a los ismos precedentes, es oportuno reconocer que el fauvismo nunca estuvo tan cohesionado como a veces se ha pretendido. En cambio, sí se advierten entre sus artistas y dentro de la evolución de cada uno de ellos ciertas discontinuidades, vacilaciones y hasta vueltas atrás que desdibujan la imagen de su discurrir lineal. Igualmente, si nos atenemos a las obras, son unos rupturistas menos impetuosos que lo que nos han narrado las historias canónicas. Para constatarlo, bastaría con detenernos en su representante más indiscutido, **Matisse**, pero detectaríamos algo similar en los demás. Pareciera, pues, como si todos ellos, antes de dar con su propia manera y sedimentar en un estilo más o menos común, hubiesen asimilado tanto ciertas lecciones de la Academia, en la que por lo general habían sido

educados, como extraído las virtualidades plásticas latentes en el arte «viviente». Lo cierto es que, mientras se afirma en su manera, cada uno absorbe y recorre alguno de los ismos precedentes.

Sin duda, su aversión hacia lo literario los aleja del Simbolismo y, en menor grado, de los Nabis, pero, por contra, los acerca al Impresionismo y, mucho más, al Neoimpresionismo. Las huellas del primero se delatan no sólo en su preferencia por los motivos del paisaje al aire libre, sino incluso por elegir los mismos lugares que los impresionistas: la costa normanda, la región del Sena, *La Ciotat o LEstaque,* etc. Asimismo, en ocasiones adoptan las vistas asimétricas de aquéllos, pero, en cambio, evitan las primeras impresiones huidizas y persiguen una estabilidad mayor v una síntesis perceptiva más permanente.

Respecto al neoimpresionismo, antes de alcanzar la manera fauvista distintiva, casi todos ellos pasaron por un período de adhesión entusiasta al «divisionismo» de Seurat y Signac, atraídos por la desinhibición con que éstos manipulaban los colores. No parece, pues, fortuito que **Matisse** permaneciera algún tiempo, durante el verano de 1904, en Saint-Tropez en la casa de Signac; como tampoco pasa desapercibido que **A. Marquet**, en *Matisse pintando en el estudio de Manguin (1904-1905*), reflejase esta atmósfera neoimpresionista y hasta cierto punto nabi que se respira entre los tres pintores citados.

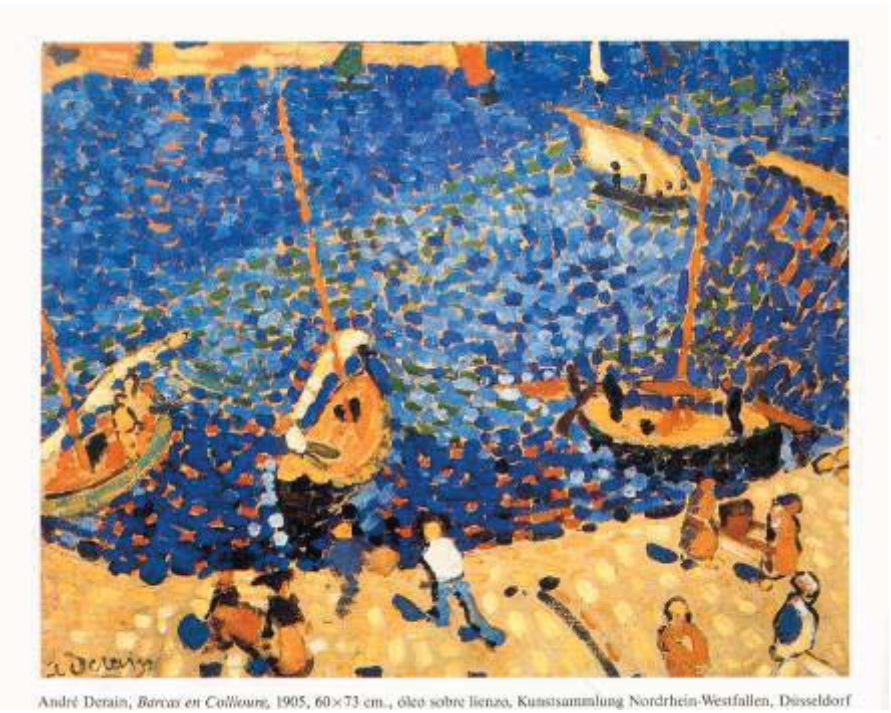
(…)

Sea como fuere y teniendo en cuenta las revisiones recientes, en los momentos más álgidos del fauvismo se perfilan dos fases relativamente bien marcadas, que J. Elderfield ha definido como la de la técnica mixta y la del color plano.

LAS DOS FASES DEL FAUVISMO (1905-1907)

Precisamente, a través del contacto con el neoimpresionismo, estos artistas desembocan en una primera fase, *el fauvismo de la técnica mixta* (1905-1906), cuya característica más sobresaliente es esa síntesis magistral entre la propia pincelada divisionista a lo Seurat o, incluso, a la manera de ciertas obras de Van Gogh, a quien el Salón de los Independientes le había dedicado una retrospectiva en 1905, y la invasión más libre y arbitraria de las áreas cromáticas.

Como es sabido, la paternidad del fauvismo suele recaer en Matisse, de quien, por otra parte, nadie pone en duda su liderazgo. La realidad, sin embargo, es que desde 1904 tropezamos con ciertas pinturas de Derain, como algún autorretrato o *El puente de Le Pecq* (1904-1905, col. part., París), que anticipan su poética. A pesar de ello, **Derain**, influido por el clima neoimpresionista, durante la primavera de 1905 parece dar marcha atrás hacia el Divisionismo. De cualquier manera, tal vez más que en ningún otro, en **Derain** se aprecia el deslizamiento desde las coordenadas del ismo decimonónico hacia lo que será el fauvismo de técnica mixta en una serie de obras de transición como, por ejemplo, ***Barcas en Collioure*** **(1905, a la izquierda).**



André Derain, *Barcas en Collioure*, 1905, 60×73 cm., óleo sobre lienzo, Kunstsammlung Nordrhein-Westfallen, Düsseldorf

Es precisamente en esta aldea

de pescadores, Collioure, en 1a que por sugerencia de **Mattisse** pasan ambos artistas el verano de 1905, donde emerge el fauvismo. Mientras celebran la fiesta cromática que emana de la luminosidad mediterránea y disfrutan del espectáculo de los colores primarios y complementarios, el puntillismo inicial va perdiendo la rigidez metódica y la uniformidad cientificista en beneficio de unas pinceladas largas, así como de unas áreas cromáticas intensas y delimitadas que acaban por alterar la espacialidad naturalista. Tanto los fuertes contrastes de tintas y la eliminación de las sombras, como la concentración de los colores en la superficie y la gama. de disonancias, desplazan al mosaico puntillista un tanto congelado del Divisionismo. Durante este verano de 1905, **Derain** realiza algunas de sus obras fauvistas más logradas y anticipatorias. En *Puerto de Collioure* (…) se aprecia la génesis del fauvismo de la técnica mixta.(…) Se detecta el doble componente de la gestación fauvista: por un lado, la pincelada suelta y alargada, que incluso evoca más a Van Gogh que a la divisionista, es aplicada a la interpretación de los árboles y la vegetación; por otro, los rojos intensos y concentrados de los tejados, en el primer caso, o de la montaña, en el segundo, y el azul profundo del mar y de la misma montaña o el verde de los cielos, en el paisaje, configuran unas áreas delimitadas y contrastadas, cada vez más construidas, que alteran las funciones referenciales y la organización del espacio.

Pero estimulado tanto por la vivencia perceptiva de la intensidad de la luz mediterránea y de su incidencia sobre el aplastamiento de los volúmenes como por el conocimiento de la pintura de Gauguin, acrecentado por la visita de **Matisse** y **Derain** en julio de 1905 a la Colección De Montfreid en Leucate, este último se libera en muy poco tiempo de las presencias neoimpresionistas. En efecto, en obras realizadas a finales del verano, como *Puerto pesquero, Collioure* (expuesta en el Salón de Otoño de 1905) o *Vista de Collioure*, la pureza y la densidad de los colores primarios derivan a unas formas controladas y planas en toda la composición. A pesar de que en ellas **Derain** se anticipa una vez más a sus compañeros, en su momento fueron interpretadas como un retroceso, desde unas claves nabis desacertadas.

Por contraposición, las pinturas de **Matisse** continúan siendo vistas desde una óptica divisionista, aunque, de hecho, en ellas coexisten movimientos contradictorios. En efecto, durante los primeros momentos de su estancia en Collioure deja a un lado la incipiente técnica mixta, que había cultivado el año anterior(…), en favor del puntillismo, pero a continuación, alentado de un modo sorprendente por su joven admirador - Derain - y por Cézanne, evoluciona de nuevo hacia la técnica mixta. Lo cierto es que, al finalizar su estancia veraniega en la aldea, Matisse ha conquistado una gran espontaneidad y una independencia tal del color respecto a lo representado, que acaba dando el salto hacia una pintura propiamente *fauve,* ya sea en sus primeros interiores o en las vistas de aquel pequeño puerto.

André Derain, *Vista de Collioure,* finales de verano de 1905, 60×73 cm., óleo sobre lienzo, Centre G. Pompidou, París

Para contrastar tal deslizamiento, bastaría fijarnos en la pintura que interpreta el mismo motivo, aunque con una leve variación de perspectiva, de **Derain**: ***Vista de Collioueere*** **(verano de 1905, a la izquierda).**

Aunque la pincelada es más deudora del neoimpresionismo que la de su compañero, este óleo merecería un análisis detallado respecto a las inversiones cromáticas

que se suscitan en cada motivo y a los ejes de los contrastes entre los colores puros, así como a la construcción de esos mismos colores intensificados y delimitados.

Pero, sin duda, algunos de sus frutos más maduros fueron los cuadros que **Matisse** mostró en el Salón de Otoño del mismo año, los cuales provocaron tal controversia que merecieron su reproducción en el semanario conservador *L'Illustration* (4 de noviembre de 1905).

Entre ellos destacó, en primer lugar, ***La ventana abierta, Collioure*** **(verano de 1905, a la derecha)**; mostrado también en la Galería Druet de París en 1906). Este óleo ejemplifica como muy pocos la dualidad indicada, tomando como excusa el carácter del propio motivo. En este sentido, mientras en el mundo exterior de la naturaleza predominan las pinceladas y los toques impresionistas y neoimpresionistas, cada vez más sueltos y espontáneos, el ámbito interior de las contraventanas y los muros está organizado a base de manchas y áreas de colores planos relativamente homogéneos que instauran una espacialidad casi autónoma.

La segunda de las obras mostradas, *Mujer con sombrero* (verano de 1905), origina una serie centrada en la figura humana, una de las obsesiones que más le diferencian respecto a los demás *fauves*. Se trata de un óleo, realizado con la técnica mixta, que parece explotar la sobreexcitación cromática y sacrificar a ésta la estabilidad formal, como si todo se viera envuelto en una suerte de temblor óptico que combina la pincelada suelta y la mancha, si bien apenas incoa áreas de colores. La figura se fragmenta en aras de unas intensidades promovidas por los colores, originándose una cierta dispersión espacial, un mosaico agrietado un tanto chocante, sobre todo si nos enteramos de que la señora Matisse posaba con un vestido y sombrero negros.

Durante el invierno de 1905 a 1906, **Matisse** siguió adelante en esta dirección de la técnica mixta, insistiendo en una libertad cromática, aplicada a la figura femenina, que sería esgrimida en su contra como prueba de sus excentricidades y salidas de tono. Este fue el caso, entre otros, de *La gitana* (1906).

Si de los *pintores fauves* más reconocidos pasamos a los restantes, el caso de **Vlaminck,** compañero de Derain, es bastante dificultoso, sobre todo si tenemos en cuenta que no solía datar sus pinturas. Sin embargo, las realizadas en Bougival y Chatou entre 1905 y el año siguiente están próximas a la fase fauvista de la técnica mixta: *El jardín de mi padre* (1905,; expuesto en el Salón de Otoño de este año), *Canot* (1905), *Las esclusas de Bougival* (1906), *Vista de Chatou* (1906) o *Barcas en el Sena* (1906).

No obstante, al mismo tiempo se muestra muy vitalista y receloso ante cualquier imposición de una manera formal o una teoría. Por ello, no sorprende que con el fin de exaltar los tonos y los sentimientos mediante el color puro se inspirara no sólo en la pincelada suelta, sino en el espesor de la pasta de ciertas pinturas de Van Gogh. Por este proceder, **Vlaminck** aporta una versión diferenciada del fauvismo en pinturas como *La colina en Bougival* (1906), *Las casas de Chatou* (1905-1906), *El circo* (1906) o *Casas y árboles* (1906). En estas y otras obras la paleta circunscrita a los colores primarios y casi tal como éstos salen del tubo, las superficies modeladas con energía y un sentido un tanto instintivo de la composición concilian la espontaneidad de la pincelada suelta con la transición hacia los colores planos de la segunda fase fauvista.

Los restantes artistas presentes en la *cage desfauves* se debatían aún entre la visión naturalista de impronta impresionista y la reacción contra este ismo. Tensión que no sacude tan sólo a la pintura de los fauvistas considerados menores, sino también a los comienzos (…) de **R. Dufy** (…), los cuales apenas pasan por esta fase de la técnica mixta.

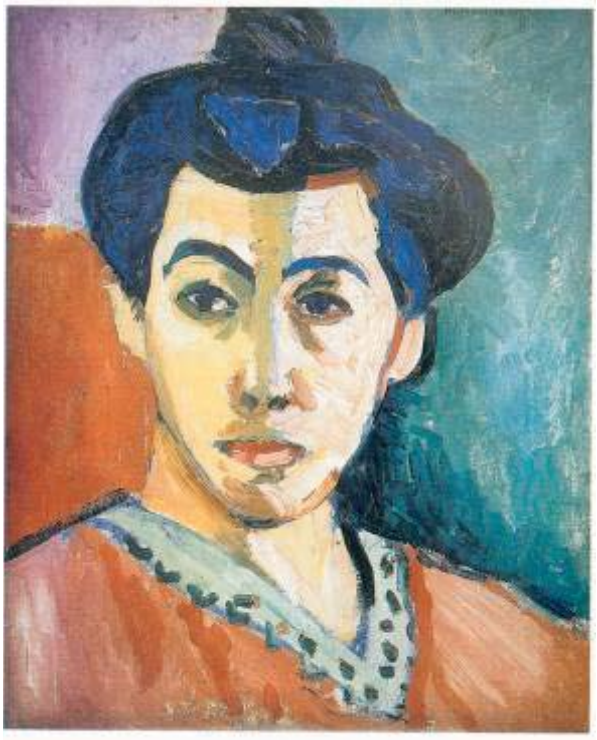
El caso del holandés **Van Dongen** es diferente, ya que, tras sus inicios impresionistas y postimpresionistas, cultiva durante un breve período la técnica mixta, aunque aplicándola a motivos bien distintos a los habituales en los demás *fauves,* como los retratos, los desnudos, las escenas circenses, los lugares de la vida nocturna de Montmartre, etc. En realidad, sintoniza con los motivos de Toulouse Lautrec y Picasso, si bien los reinterpreta a través de una exacerbación cromática que los acerca más al expresionismo apasionado que a la calma fauvista.

Todavía más problemática resulta la vinculación de **G. Rouault** al fauvismo. Muy unido a G. Moureau y aislado tanto respecto a las corrientes académicas como de los ismos, se entrega a una descripción emotiva o incluso trágica del «infierno humano» y de las figuras de la marginación social: payasos, prostitutas, mendigos, etc. Las pinturas mostradas en el Salón de Otoño y, en general, las del período, como *Muchacha ante el espejo* (1906, acuarela y guache sobre cartón), ofrecen unos claroscuros dramáticos y unas distorsiones de las figuras trazadas con pinceladas brutales que desbordan la pureza cromática y, mucho más, la quietud fauve.

EL FAUVISMO DEL COLOR PLANO

Con esta expresión nos referimos a las obras que son realizadas entre 1906 y 1907, breve período en el que se afirman más que en el precedente unas maneras compartidas por sus miembros. Las nuevas ediciones de los salones de los Independientes y de Otoño de 1906 aglutinaron prácticamente a todos los fauvistas, con inclusión de **Dufy** y **Braque**, hasta entonces ausentes.

Si en la primera fase, el neoimpresionismo y, en ocasiones, Van Gogh habían estimulado el nacimiento de lo nuevo, ahora el más reconocido inspirador es P. Gauguin, al que, no por casualidad, el Salón de Otoño de 1906 le dedica una retrospectiva. Y con él se filtran, asimismo, ciertas briznas de los estilos decorativos y nabis. En todo caso, es el momento en el que los fauvistas alcanzan una gran madurez en su revolución cromática y en la desfuncionalización de los colores puros respecto a los objetos que todavía califican, ya que no los utilizan tanto para expresar a través de ellos los sentimientos, sino en su calidad de unos valores autónomos que articulan la espacialidad. Pero ni aun así, el fauvismo no deriva a una reducción modernista cromática, sino que sus obras traslucen una vez más una enorme complejidad formal.

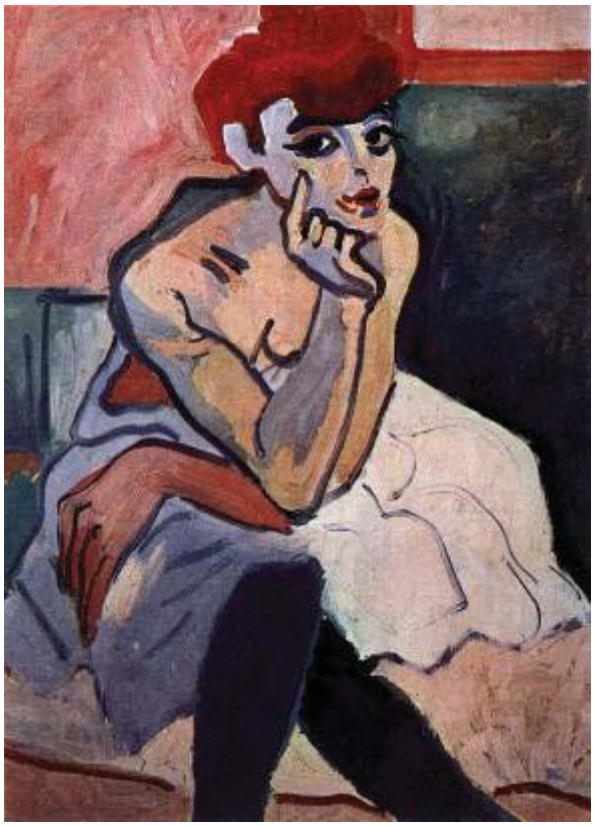


Henri Matisse, *La línea verde, Retrato de Madame Matisse,* 1905, 40,6×32,3 cm., óleo sobre lienzo, Statens Museum for Kunst, Copenhague

En **Matisse** coexisten durante esta fase las obras deudoras de la técnica mixta o de la más simplificada. Titubeante respecto a la primera, en la que está inmerso hasta el invierno de 1906, realiza ***La línea verde. Retrato de Madame Matisse*** **(1905, a la izquierda)**, una obra de transición en la que parece aquietarse la vibración en beneficio de una estabilidad de las áreas cromáticas. (…)En este ejemplo, la línea verde chillona trazada en la nariz todavía nos excita y genera un eje central que contribuye a resaltar los efectos contrapuestos del verde y del naranja a cada uno de los lados de la cara, las zonas de colores complementarios.

Este óleo tuvo su continuación en el que más interés despertó en el Salón de los Independientes de 1906: ***Bonheur de vivre* (1905-1906, a la derecha)**. Esta gran composición se convirtió en la «cuestión del Salón. (…) Las reacciones negativas a estas pinturas no provenían sólo de la crítica, sino, (…) de su amigo y protector P. Signac, a quien también le desagradaban los colores planos; o, incluso, de quien por sensibilidad debería estar más próximo a él, M. Denis, el cual desde sus comentarios al «Salón de Otoño» *(LErmitage, 15* de noviembre de 1905) le venía alertando "contra los vértigos del raciocinio, contra el exceso de teoría".

En la actualidad, la distancia nos permite detectar el hedonismo que **Matisse** comparte con ciertos poetas simbolistas así como la inversión pictórica radical que esta pintura promueve. Aunque entremezclada con otras que todavía cultivan la técnica mixta y la pincelada suelta, (…) en ésta composición rompe con las ataduras que aún le ligan al neoimpresionismo, sin por ello caer de un modo acrítico en la técnica del color plano. Estamos, pues, ante una obra muy controlada en la que se respira el orden y la precisión, y coexisten un dibujo para nada convencional, cercano al arabesco, y los colores planos; en donde las líneas, los colores, el espacio, la entera composición que armoniza los más diversos elementos, emanan una gran quietud, mientras las fisuras y los árboles se impregnan de una suave sensualidad (…) En virtud de estos y otros motivos *la Bonheur de vivre (1906),* (…) es una obra de síntesis que se sitúa en la encrucijada de diversas tensiones modernas y se anticipa a ese otro mundo *fauve* ideal que cristalizará a partir de 1907 y, mucho más, en la fase «decorativa» del artista. (…)

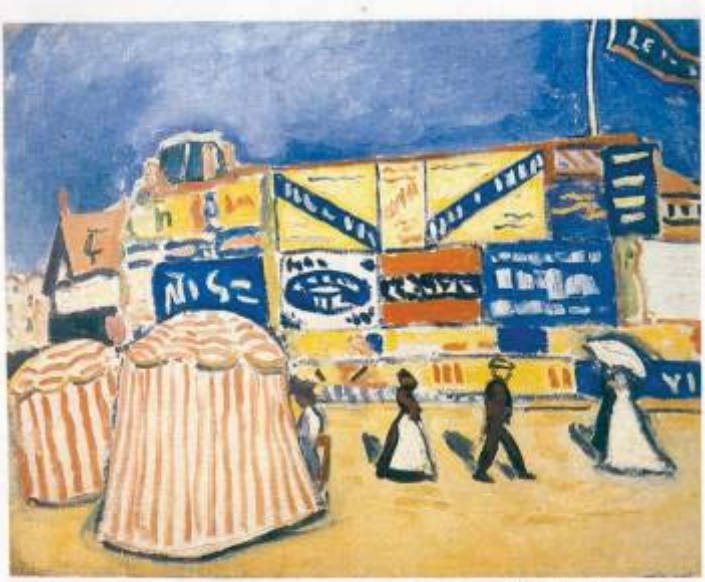


Mientras tanto, **Derain** se distanciaba de Matisse y abandonaba la localidad de Chatou para establecerse en París. No obstante, durante su estancia en Londres, del 29 de enero a mediados de marzo de 1906, dará el salto del fauvismo de técnica mixta al del color plano. (…) Esta transición al fauvismo del color plano se consuma, no obstante, durante su estancia veraniega en *LEstaque* el mismo año (…) Pero si todavía cuando aborda motivos acuáticos y arbóreos perviven vacilaciones, en aquellas pinturas cuyo motivo es la figura humana, como ***Mujer en camisa (1906,* a la izquierda)**, es donde **Derain**, muy influido por Matisse, resuelve con más soltura los colores planos y el dibujo renovado.

Por su parte, **Vlaminck** había trabajado en sucesivas ocasiones con Derain en Chatou, lo que, según parece, influyó en su peculiar transición a la segunda fase. A través de la afirmación del dibujo y del recurso a una pincelada en vertical y en paralelo, al modo de Cézanne, logra una agrupación cada vez más estructurado del conjunto. Posiblemente, ***Los árboles rojos*** **(1906, a la derecha)**, sea uno de sus ejemplos más ilustrativos de la potencia cromático y del rigor constructivo, de la violencia y el control expresivos.

Maurice de Vlaminck, *Los árboles rojos*, 1906, 65×81 cm., óleo sobre lienzo, Centre G. Pompidou, París

Durante esta segunda fase tiene lugar la plena incorporación del grupo de El Havre al fauvismo. **Dufy**, en compañía de **Marquet (a la derecha)**, pasa el verano de 1906 en diversas localidades de la costa del Canal de la Mancha. (…)

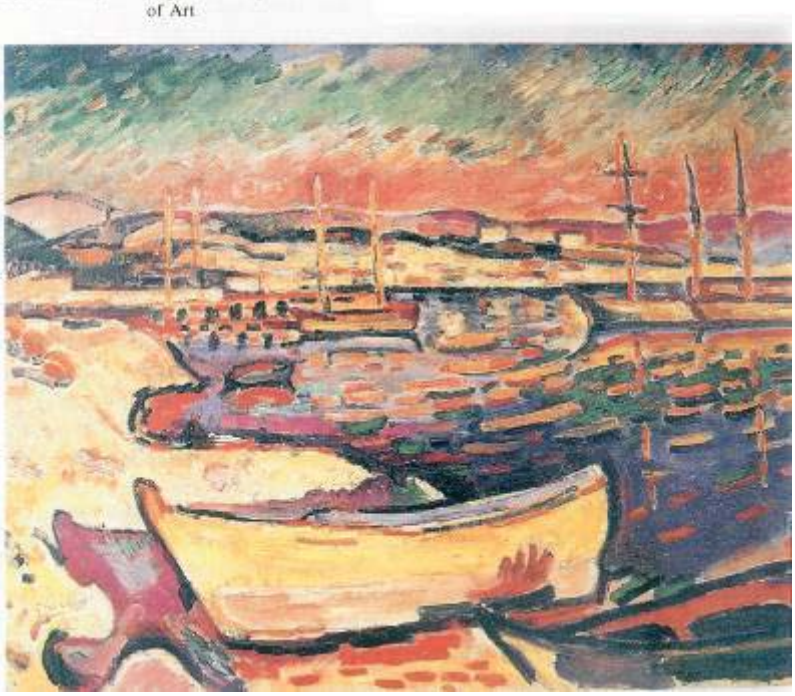


Albert Marquet, *Los carteles en Trouville*, 1906, 63,5×80 cm., óleo sobre lienzo, Colección John Hay Whitney, Nueva York

Raoul Dufy, *La calle engalanada con banderas en El Havre*, 1906, 80,9×65 cm., Centre G. Pompidou, París

No obstante, si comparamos las pinturas que más sintonizan con la técnica del color plano, como ***La calle engalanada con banderas en El Havre*** **(1906, a la izquierda)** o el *14 de julio en El Havre (1906)*, de **R. Dufy**, se pone al descubierto una economía de medios y un distanciamiento más acusado de las fuentes impresionistas. En efecto, **Dufy** recurre a una gama más reducida de colores, que refuerza mediante el dibujo y la organización en áreas cromáticas bien acotadas en los límites de cada motivo. Por este sistema, las banderas parecen devenir pintura autónoma en el escenario

de la propia calle; reflejan una voluntad constructiva y abstracta que las diferencia de otras obras coetáneas con el mismo motivo, que aprovechan el colorido del mismo, pero siguen cultivando un naturalismo disfrazado de fauvismo.

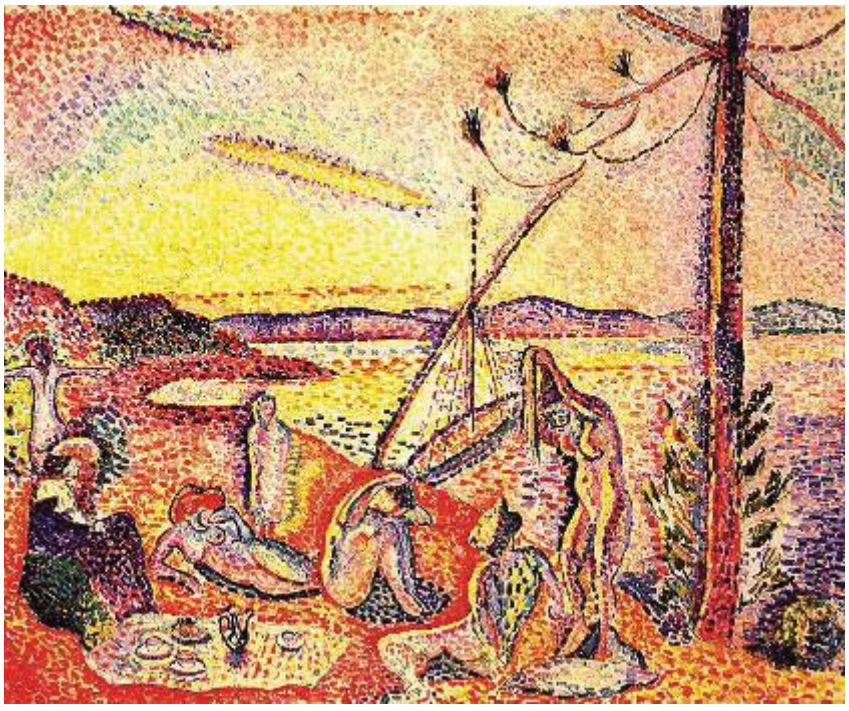


Georges Braque, *Barcas en la playa, L'Estaque*, otoño de 1906, 49,5×59,7 cm., óleo sobre lienzo, Los Angeles County Museum of Art

Braque, algo más joven que los anteriores, acababa de iniciar su carrera. Su incorporación tardía al mismo puede aclarar su adhesión al fauvismo de la técnica mixta hasta bien entrada la primavera de 1907, como se aprecia en las pinturas realizadas durante el verano de 1906 en Amberes: *Puerto de Amberes* (entre otras versiones) o durante el otoño en *LEstaque.- El Puerto* o ***Barcas en la playa (*a la izquierda)**, muy influidos por el Derain de Collioure. (…)
Mientras Braque en *Paisaje en la Ciotat*, *Bahía, La Ciotat*, se centra en las suaves ondulaciones y los arabescos lineales sobre el plano, en unas formas contenidas en los límites de un dibujo estilizado, en la yuxtaposición refinada de colores armoniosos a punto de ser absorbidos por el rigor constructivo y las formas sólidas y volumétricas, desbordando así, bajo la influencia de Cézanne, los presupuestos del fauvismo.

FAUVISMO, CLASICISMO Y PRIMITIVISMO

El movimiento fauvista dista de ser homogéneo (…) Atravesado por corrientes subterráneas, (…) la predilección por el paisaje es el rasgo que compartían los fauvistas con los ismos decimomónicos. (…) La irrupción de la figura humana introduce otra opción fauvista que no ensalza la inmediatez del mundo natural como paisaje idealizado y pastoril. (…)

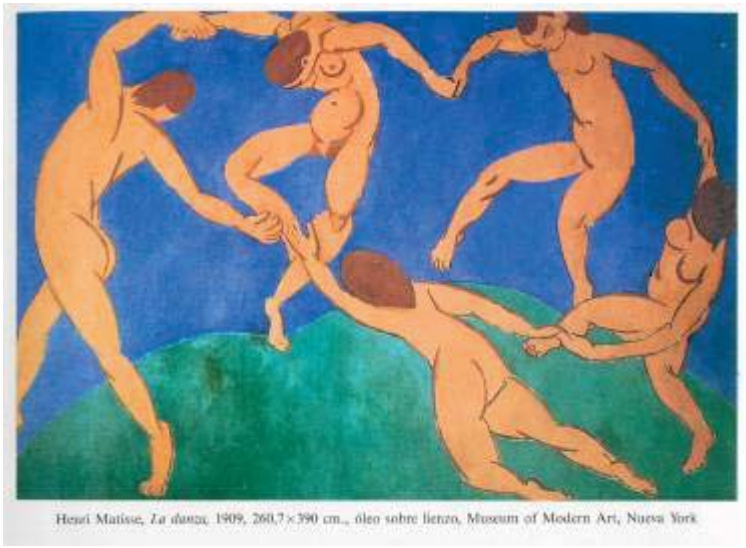


Este otro mundo fauvista (…) asoma en el **Matisse** de ***Lujo calma* y *voluptuosidad* (1904-1905, a la izquierda)** expuesto en el Salón de los Independientes de 1905, interpretado en clave neoimpresionista; en las pastorales que realiza en Collioure, *Desnudo en el bosque* de 1906, y, sobre todo, en la ya analizada *Bonheur de vivre (1905)*
Pareciera, como si la calma, la voluptuosidad, la dicha de vivir, congelaran el vitalismo de la inmediatez que apreciamos en las obras fauvistas más canónicas. (…)

Estas pinturas de **Matisse y Derain**, se inspiran tanto en el Gauguin del retorno a los mundos primitivos como en las composiciones de Seurat y Signac.

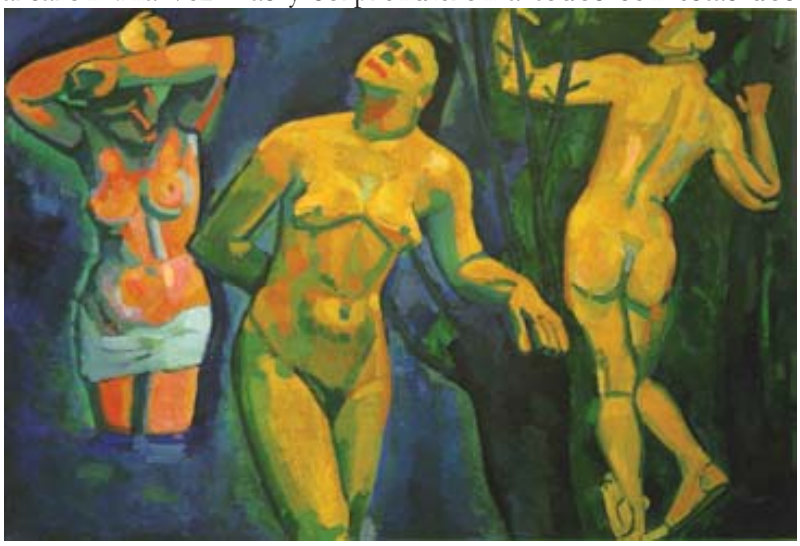
(…)En ellas lo mediterráneo moderno asimila ciertas cualidades atemporales de los paisajes ideales, las bacanales y las pastorales clásicas, que remiten a una tradición próxima de Puvis de Chavannes, Corot o Ingres, a quien el mismo Salón de Otoño de 1905 le dedica una retrospectiva, pero también a las visiones de Arcadias más lejanas de Poussin (…)

Estos paisajes fauvistas con figuras, se transforman en escenarios idealizados de una edad de oro sublimada, en una estética de la armonía a través de la cual se infiltra nada menos que el propio clasicismo. (…)


Henri Matisse, *La danza*, 1909, 260,7×390 cm., óleo sobre lienzo, Museum of Modern Art, Nueva York

En **Matisse** y el estilo «decorativo» no implica una renuncia a las marcas de la modernidad, ya sea a la espontaneidad del dibujo o la libertad cromática y su incidencia sobre la organización espacial en su conjunto. Esta filtración del clasicismo en clave moderna, este repliegue a un cierto orden, se ve fortalecido desde 1906 por el descubrimiento del primitivismo, y a partir del año siguiente, por la atracción de Cezanne, el cual nunca había dejado de ser para los fauvistas el instigador por superar las inestabilidades impresionistas. (…) ***La danza (*****a la derecha)** es difícil de situar si no es un cruce de fuentes eclécticas. Mientras sus áreas cromáticas pueden adscribirse a la fase fauvista del color plano, las figuras se inspiran en fuentes orientales, tahitianas o incluso románicas, y rezuman un primitivismo no muy alejado del de ciertas escenas simbolistas de Gauguin (…) atrapado en unos arabescos curvilíneos que tienen más que ver con el decorativismo residual del Art Nouveau.

Sin embargo, las dos obras más significativas en esta línea son las que **Derain y Matisse** presentan al Salón de los Independientes de 1907. Este Salón marca un hito en el fauvismo, ya que si, por un lado, contribuye a la consagración popular del ismo, por otro, acelera la desintegración del grupo y su rápido declive. Ello se debía, ante todo, a que mientras la mayoría de sus miembros seguía cultivando las maneras de los años anteriores, Derain y Matisse, bajo la seducción del primitivismo y de Cézanne, se desmarcaron una vez más y sorprendieron a todos con estas dos obras.

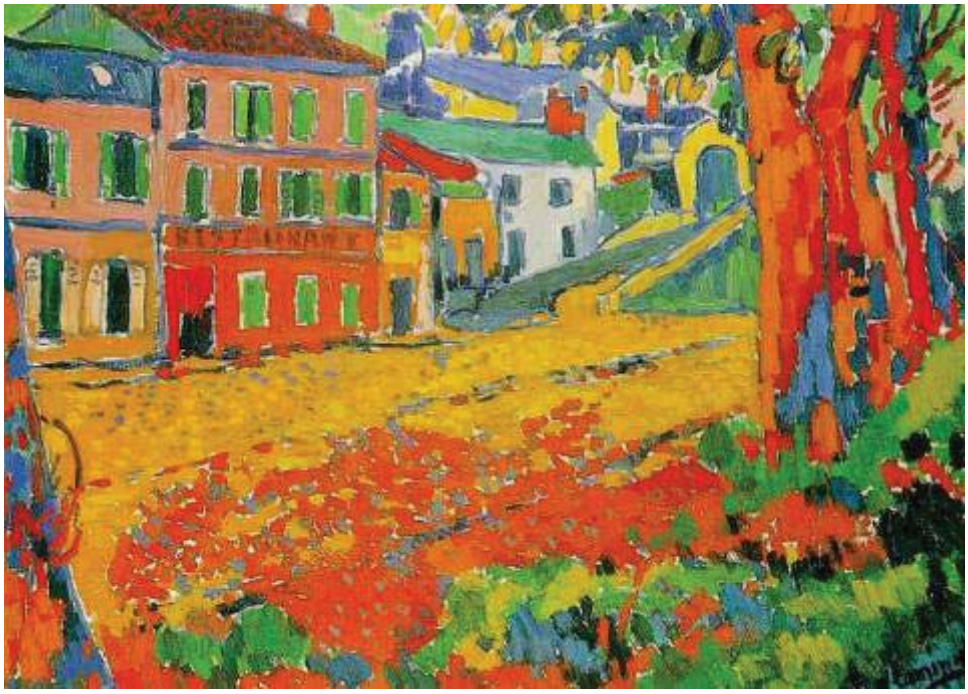


La de **Derain** se titulaba ***Las bañistas*** **(1907, a la derecha)**. En su momento fue interpretada como un cruce de las influencias de la escultura africana, en particular la cabeza de la figura central, y el desplazamiento del fauvismo por el cezannismo. Pero, aun aceptando que sin tener en cuenta la primera no es fácil explicar esa predilección hacia lo arcaico que se aprecia en los rostros esquematizados y en el hieratismo de las figuras, y reconociendo también la impronta de Cézanne en el tratamiento más sólido y sobrio de los cuerpos, las referencias son todavía superficiales y no parecen obedecer tanto a una asimilación profunda de ambas fuentes cuanto a ese repliegue hacia el orden, inspirado en diversas

tradiciones.(…)
La segunda obra era *El desnudo azul. Recuerdo de Biskra* (1907) de Matisse. Aunque todavía se inscribía en las coordenadas cromáticas del fauvismo, también se apreciaban en ella otras huellas y licencias modernas, como las deformaciones y las distorsiones anatómicas, la simplificación o los diferentes puntos de vista; de igual manera, mientras el rostro remitía al arte negro, los arabescos de la vegetación voluptuosa evocaban la vivencia intensa que había suscitado al artista su primera visita a Argelia y, en concreto, al oasis de Biskra.

Matisse, en efecto, discute la pintura de este artista con sus compañeros, extrayendo algunas lecciones provechosas para su estilo sintético. Ahora, atravesado ya el momento fauvista más apasionado, parece hallarse en condiciones de satisfacer pictóricamente interrogantes que le venía planteando el recién desaparecido Cézanne.(...) Lo africano dejará, de 1908 en adelante, profunda huella en su escultura, pero tan sólo algunas briznas en pinturas aisladas, entreveradas con las modulaciones cezannianas de los cuerpos en el espacio.

En este clima indeciso y de oscilaciones entre el fauvismo, lo africano y el cezannismo es reveladora una fotografía, tomada hacia finales de 1908, que nos muestra a Derain sentado en su estudio y acogiendo en su regazo una de sus pequeñas esculturas, *El gato;* a su izquierda están algunas de sus otras esculturas «primitivas», entre ellas, *Figura en pie* (1907), y detrás, colgada en la pared, una reproducción de *Las cinco bañistas* (1885-1887) de Cézanne. Tal vez esta fotografía podría ser esgrimida como proclama de un arte que se inspira al mismo tiempo en la estética de la escultura negra y en el maestro de Aix-en-Provertce. Precisamente, a través de este cruce, el primitivismo de los antiguos fauvistas parece alcanzar, como se pone de manifiesto en el Salón de los Independientes de 1908, su momento culminante. Sin duda, uno de los ejemplos más representativos del mismo son ***Las bañistas*** (1908) de **Derain**, pero, por estas fechas, Picasso y Braque habían extraído ya unas lecciones mucho más radicales de lo africano y de Cézanne.



El tercer gran artista fauvista, **Vlaminck (a la izquierda)**, a pesar de algunas influencias reconocibles de Cézanne y, más esporádicamente, del arte negro o de sus vínculos con Derain y Picasso desde finales de 1906, apenas se ve afectado por el primitivismo, obsesionado como seguía estando por una cierta espontaneidad expresionista volcada sobre el paisaje.

LAS GRANDES COMPOSICIONES «DECORATIVAS» DE MATISSE Y LA CONDENSACIÓN DE LA SENSACIÓN

El fauvismo, en cuanto ismo dotado de una cierta coherencia, había durado poco más de dos años. Tras su disolución no declarada, sus miembros pierden protagonismo cara al futuro. Pero mientras el más silencioso y comprometido tardíamente Braque parece dar el salto más espectacular al desbordar la manera cezanniana y convertirse, junto con Picasso, en el actor principal del cubismo, Matisse se entrega a explorar entre 1908 y 1912 unas virtualidades cromáticas y «decorativas» inéditas.

Ciertamente, Matisse se queda un poco solo y aislado respecto al deslizamiento generalizado hacia el primitivismo cezanniano, el neoclasicismo ramplón y el cubismo incipiente. Pero su salida personal hacia las grandes composiciones decorativas si bien se erige también sobre los ideales de la permanencia y los fundamentos, es decir, sintoniza con un clasicismo eterno y hasta monumental, nada tiene que ver con las posiciones premodernas y conservadoras. Matisse, en efecto, parece no perder de vista la divisa de que «no hay verdades nuevas» ni la de que el artista escoge las corrientes, pero haciéndolas suyas tan sólo «el día en el que haya presentido su sentido profundo». Como hemos visto, tampoco queda atrapado en la inestabilidad impresionista, y desde la reacción a la misma es posible entender mejor su obsesión por la «condensación de la sensación» a través de la simplificación del dibujo, del arabesco o, todavía más, de la intensidad de los colores.

Durante esta nueva fase, a Matisse le sigue obsesionando el mundo ideal de la edad de oro y del tiempo de la armonía, pero en paralelo introduce algunos cambios formales(…). En ésta la reducción del dibujo a sus líneas esenciales y el cerramiento de las figuras sobre sí mismas rompen con la inestabilidad impresionista o neoimpresionista residual, lanzándose, en cambio, a la búsqueda de lo esencial y duradero. Asimismo, quedan acotados y casi recortados linealmente los paisajes y las nubes, generándose por este recurso amplias zonas de tintas planas, realzadas a su vez por una técnica de pintura al huevo que imprime una nota mate comparable a los frescos.

Este deslizamiento decidido hacia el estilo plano es el preludio de esos grandes paneles que ponen al descubierto una voluntad «decorativa» no muy alejada de la de algunos coetáneos cuando, ya en 1890, proclamaba que «antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores reunidos en un cierto orden». Sólo que, para Matisse, ese «cierto orden» tiene que ver, sobre todo a partir de ahora, con una categoría casi olvidada por los modernos pero de gran tradición clásica: la composición o disposición de los cuerpos, los vacíos en torno a ellos, las proporciones: «La composición -matiza en 1908, en *Notas de un pintor-,* es el arte de combinar de manera decorativa los diversos elementos con los que el pintor cuenta para expresar sus sentimientos. En un cuadro cada parte será visible y jugará el papel que le corresponda, principal o secundario. Todo lo que no tenga utilidad en el cuadro será, por eso mismo, nocivo. Una obra comporta una armonía de conjunto: todo detalle superfluo ocupará, en el espíritu del contemplador, el lugar de otro detalle esencial.»

El propio artista es consciente de que la nueva etapa que se abre parece que entra en contradicción con lo realizado hasta entonces. Pero al mismo tiempo que, para dar gusto al crítico Peladan, está dispuesto a dejarse de llamar *fauve* y *«* a partir de mañana me hago llamar Sar y me disfrazo de nigromante », siente el lazo que une a los nuevos cuadros con los que ha pintado hasta entonces: «Sin embargo -apostilla en las *Notas* citadas-, no pienso lo que pensaba. O mejor, en el fondo mi pensamiento no ha cambiado, pero ha evolucionado y con él los medios de expresión. No repudio ninguno de mis cuadros... Tiendo siempre hacia el mismo objetivo, pero concibo de manera diferente el modo para llegar a él.»

(...)Matisse sueña con el mencionado mundo idealizado y arcádico o, según sus propias palabras, «con un arte equilibrado, tranquilizador, sin temas inquietantes ni turbadores, que sirva para cualquier trabajador, intelectual, hombre de negocios o artista, como lenitivo, como calmante cerebral, como una especie de buen sillón que le relaje de sus fatigas físicas» *(Notas de un pintor).* Sin duda, en semejante aspiración resuenan los ecos «esteticistas» del arte como consuelo, teorizado por un Nietzsche muy admirado por los fauvistas. En más de una ocasión, Matisse comparó las relaciones tonales a «una armonía análoga a la de la composición musical». Pero esta analogía no afecta únicamente al acabado final sino (…) al

propio entendimiento de la pintura como un proceso de respuestas sucesivas y reacciones diversas en el mismo acto de pintar.

Esta premisa nos ayuda a clarificar las modificaciones que nos deparan algunas de sus obras como, entre, otras, *La habitación roja (1908*). Como sabemos, inicialmente había pintado una *Armonía en verde,* que repintó como *Armonía en azul,* mostrándola en el Salón de Otoño de *1908* como *Panel decorativo para comedor*. Poco después, lo reelabora en la versión definitiva como ***Armonía en rojo (*a la derecha)**.

Contrariamente a lo que se apreciaría en una visión superficial, no se trata de versiones distintas, sino de fases de un mismo proceso, en las que vuelve una y otra vez sobre la naturaleza del color en sus desplazamientos y en el juego de predominancias. La armonía final depende en cada caso de la pureza tonal y de su interacción, y cada cambio provoca una reconsideración del conjunto. En las versiones sucesivas, la condensación de las sensaciones implica que los colores se ofrecen como una fisonomía motriz; engendran una conducta propia; no son estados cerrados ni replegados sobre sí mismos, sino que todos ellos solicitan un cierto modo de comportamiento, instauran diferentes connivencias con el espectador. A su vez, en particular en la versión final, el plano vertical de la pared y el horizontal de la mesa se fusionan en una superficie homogénea coloreada, intensamente roja, tan sólo perturbada espacialmente por la fuga de la ventana hacia el paisaje o, en el interior, por la irrupción desinhibida del arabesco lineal y rítmico o los perfiles de la mujer. El carácter de superficie viene resaltado, además, por la ausencia de modelado y sombras en las figuras u objetos y de perspectivas en el espacio.

En otra de sus composiciones, ***Taller en rojo (1911,* a la izquierda*)*** reincide sobre la saturación cromática de las armonías en rojo y aprovecha, al mismo tiempo, el motivo para mostrarnos una suerte de inventario de su producción desde *1907*. Tomando como excusa el interior de su estudio, todo en ella se supedita a la superficie envolvente de su intenso tono, únicamente alterado por los colores locales de las obras en ella

reproducidas, mientras, en cambio, los objetos tridimensionales, como la cómoda, la silla o la mesa, son doblegados a la bidimensionalidad y la perforación inmaterializante.

El ornamento y el color se, convierten en las dos obsesiones de **Matisse** hasta *1913, y* tanto los mantiene en equilibrio como los empuja hacia uno de los lados. Sabemos que el artista estaba familiarizado con los tapices y cerámicas persas del Louvre. Igualmente, que el viaje a Marruecos en *1906 y* la exposición que visitó en *1910* en Munich sobre arte musulmán, reforzaron la linealidad decorativa. Esta es la vertiente que más se acusa en las diferentes naturalezas muertas del período, entre las que sobresalen algunas de las que realizó en *1910* durante su estancia en Sevilla, como Bo*degón en Sevilla (1910-1911*). No obstante, esta tendencia culmina en obras como *Interior con berenjenas (1911*), cuya organización espacial y motivos decorativos tienen mucho que ver con ciertas miniaturas persas y será el punto de partida para la serie de ***Odaliscas*** **(a la izquierda)** de los años veinte.

EN LOS UMBRALES DEL ARTE NUEVO EN ALEMANIA

Y LA FORMACIÓN DE «EL PUENTE» (1892-1910)

La era guillermina es el telón de fondo sobre el que, como sucediera en la arquitectura y las artes aplicadas, se produce la entrada plena en la modernidad artística. (...) En el ámbito de las artes, aunque Berlín desempeña cada vez más protagonismo, no será el centro hegemónico hasta la segunda década del siglo y, en consecuencia, la floración de lo nuevo se diversifica en ciudades como Dresde o Munich.

Munich, capital de Baviera en competencia con Berlín, se había adelantado a ésta con la fundación en 1892 de la Secesión, logrando así convertirse en el centro reconocido del arte nuevo. Esta Asociación, que unía más a sus miembros por la oposición a los dictados académicos que por un programa común, se erige en la pionera de iniciativas similares en Berlin y Viena. Pero uno de los rasgos llamativos en la situación de Munich es que el avance de lo nuevo enlaza con la tradición del idealismo, un término ambiguo con el que a veces se designaba al peculiar Simbolismo clasicista, bañado de neorromanticismo, hacia el que se había deslizado el arte del siglo XIX.

(...)El *Jugendstil* incidirá de un modo nada desdeñable sobre el primer gran ismo alemán de nuestro siglo, el expresionismo, en virtud de su obra gráfica, particularmente de la xilografía.

En paralelo a la Secesión, en 1894 se forma el grupo de **Dachau,** una pequeña localidad cercana a Munich, en la que coinciden unos artistas que reaccionan, de un modo neorromántico, abandonando la gran ciudad, la «sociedad», para recluirse en una pequeña aldea, en una «comunidad». Entre sus

integrantes destaca **Adolf Hölzel** (1853-1934), cuya mención no viene obligada tan sólo porque sus pinturas son una de las primeras tentativas abstractas, sino sobre todo debido a que es uno de los primeros artistas que reflexiona acerca de la autonomía de los medios expresivos en la pintura, adelantándose así a un Kandinsky, que en 1896 ya se había establecido en Munich.

Pero los análisis de Hölzel se orientan tanto a la tradición, personificada para él en Giotto, Rembrandt o Poussin, como a los contemporáneos, en particular Cézanne, Gauguin y Hodler, favoreciendo a través de ellos la asimilación de los postimpresionistas. Entre sus alumnos de Dachau se encontraba, en 1899, E. Nolde, y es muy posible que gracias a éste las ideas del primero se filtraran también en «El Puente» de Dresde. Por último, de 1906 a 1919 enseña en la Academia de Stuttgart, teniendo entre sus alumnos a dos de los futuros maestros del Bauhaus: J. Itten y O. Schlemmer.

Mientras tanto, en Berlín la emergencia de lo nuevo se iniciaba en 1892 con la fundación, del **Grupo de los Once**. Con esta iniciativa se reaccionaba contra la ***Asociación de artistas berlineses,*** monopolizador, con la connivencia del emperador, del gusto artístico. (…)

El desencadenante más inmediato para la protesta había sido la exposición en los locales de la *Asociación de artistas berlineses* de las obras de un noruego recién llegado a Berlín, el ya estudiado E. Munch. Sus pinturas suscitaron una controversia tal, que a los siete días fue clausurada la muestra. Pero, a su vez, el impacto fue tan decisivo que, a partir de entonces, las tendencias artísticas y literarias más progresivas hicieron un frente común que cristalizó en la fundación de la revista *Pan* en 1895 y la *Secesión berlinesa* en 1898. La obra que Munch realizó en Berlín hasta 1908 le consagró internacionalmente, pero, de un modo paradójico, su impronta apenas se dejó notar en esta ciudad, y sí, en cambio, entre los futuros expresionistas de Dresde. Y es que en la capital del Reich, a diferencia de lo que acontece en Munich y Dresde, no se sintoniza tanto con el Simbolismo y el *Jugendstil* cuanto con un cruce peculiar entre el Naturalismo y el Simbolismo.

Como hemos dicho ya y era por lo demás habitual en las capitales europeas, en Berlín, la Academia Prusiana de las Artes procuraba imponer su criterio y se oponía al arte nuevo, incluso implicando al emperador en las polémicas sobre el gusto. A pesar de estas intromisiones, resulta curioso comprobar que los «modernos» berlineses logran un reconocimiento social temprano. Posiblemente, esta situación tan sorprendente por atípica obedecía a que la escena berlinesa alimentaba hasta bien entrado el siglo una ambigüedad, si es que no una ignorancia, respecto al entendimiento de lo nuevo. Baste recordar que **Max Liebermann** (1847-1935), **Lovis Corinth** (1858-1925) y **Max Scblevogt** (1862-1932), considerados como la tríada del impresionismo tardío en Alemania, aunque habían residido en París durante la década de los ochenta, apenas entraron en contacto con sus contemporáneos; o que Liebermann tan sólo conoció la obra de E. Manet, el pintor de la vida moderna, cuando volvió de París a Berlín. En realidad, la pintura impresionista no empieza a conocerse hasta que Hugo von Tschudi, director de la Galería Nacional, adquiere a partir de 1896 algunas de sus obras, si bien es cierto que, a juzgar por la exitosa publicación de J. Meier-Graefe en 1902 sobre *Manet y el Impresionismo,* en poco tiempo este ismo acaba siendo encumbrado a paradigma de lo nuevo.

La *Secesión berlinesa* se erigía como una asociación pionera y libre, abierta a las inquietudes de lo «nuevo», pero, como bien delata la nómina de expositores entre 1899 y 1902, en ella se perfilan la línea simbolista, por un lado, y el impresionismo de la tríada señalada anteriormente, por otro. Remontado el fin de siglo, irán siendo admitidos postimpresionistas como Van Gogh (1901, 1903, y de 1907 a 1909), Gauguin (1903 y 1906) y Cézanne (1903, 1908 y 1909).

Durante el período que goza de mayor prestigio, es decir, entre 1899 y 1911, Liebermann es el presidente de la Secesión, actuando como secretario el galerista de vanguardia P. Cassirer. A su vez, en 1901, Corinth y Schlevogt se trasladan a Berlin, integrándose en la misma. Lo destacable es que con estos tres artistas se consolida un panorama que domina la primera década del nuevo siglo y en el que la coloración impresionista queda identificada sin demasiadas matizaciones con el triunfo de lo nuevo.

Designaciones tales como naturalismo e impresionismo tienen en Francia sus orígenes y pertinencias, por lo que su extrapolación a Alemania no deja de ser problemática. Un somero análisis de la pintura de la tríada indicada nos revela que su arte es más deudor del naturalismo de realistas locales que de los ismos franceses, por tanto, semejante calificativo no denomina una tendencia sino una técnica que, como no puede ser menos, relaja al propio naturalismo.

(…) Este naturalismo impresionista que no se circunscribe a Alemania ni a la pintura. De hecho, entronca con la revisión más amplia del naturalismo que se venía fraguando en el ámbito literario, desde las aportaciones de **C. Alberti** en ***Naturaleza y Arte (1890) y Amo Holz*** en ***El arte***. El cruce propugnado entre el naturalismo y lo experimental se convierte en el objetivo que se reclama a la propia novela experimental de É. Zola y está en condiciones de impulsar la coexistencia del primero con las diferentes contaminaciones formales modernas; en el caso de la pintura, con las impresionistas, postimpresionistas o, incluso, expresionistas, como acontece en la obra más tardía del propio Corinth.

Pero aunque la Secesión berlinesa había mostrado en *1905* a Jawlensky, Kandinsky y E. Nolde o, en *1909,* dedica una exposición a la obra gráfica de Kirchner y Pechstein, en las ediciones XX y XXI, celebradas en 1910, se desata una crisis profunda en su seno a resultas de la exclusión de los artistas más jóvenes, es decir, de los expresionistas de **«El Puente»**.

(…)1905 es también emblemático para el arte alemán (...) con la fundación de «El Puente» como primer grupo de la vanguardia en ciernes.

Dresde era una ciudad bastante provinciana que todavía vivía de los recuerdos de su pasado esplendor barroco, (...) pero al mismo tiempo continuaba siendo un polo de atracción artística gracias a sus grandes museos y galerías. En todo caso, a finales de siglo la renovación artística había comenzado a través de los *Talleres de Dresde y los* miembros futuros de «El Puente», contrariando el mito extendido de su autodidactismo, estudiaban con el arquitecto F. Schumacher, el organizador de la *Exposición alemana de artes aplicadas en 1906*.

En efecto, en junio de 1905 **Ernst Ludwig Kirchner** (1880-1938), **Erick Heckel** (1883-1970) y **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976), estudiantes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, fundan un grupo artístico: **Die Brücke (El Puente).** Un nombre que tanto pudo venir sugerido por los puentes de la Florencia del Elba como motivado por la lectura de uno de sus autores predilectos, F. Nietzsche. En su obra *Así habló Zaratustra,* el puente deviene la metáfora recurrente para referirse a la transición y a la renovación espiritual, o al hombre visionario que tiende un puente hacia el futuro, hacia el otro lado, como parece desprenderse, por lo demás, de un pequeño grabado, una suerte de rúbrica sobre el propio «Puente», que realiza Kirchner el mismo año de su fundación.

Pero si estos jóvenes estudiantes parecían tener claro lo de ir al otro lado, no les sucedía lo mismo con la idea de lo que allí les esperaba, lo cual confirma su poca afición a la especulación y su preferencia por el sentimiento. Incluso, cuando Kirchner graba en 1906 el texto de *El programa,* editado con ocasión de la exposición en la fábrica de lámparas Seifert, sorprende tanto por su brevedad como debido a que no lanza declaración alguna ni un manifiesto combativo, sino que se limita a entonar un canto optimista y rebosante de fe en la nueva generación de creadores y de espectadores; a cursar una convocatoria a la juventud como portadora de futuro y de libertad en la acción y en la vida. No en vano, cuando en 1906 invitan a **Emil Nolde** a integrarse en el grupo, proclaman el deseo de atraer a «todos los elementos revolucionarios en ebullición».

Ahora bien, con su revolución generacional, estos artistas, con una edad oscilante entre los veinte y los veinticinco años, no pretenden crear una asociación artística más, sino, una nueva comunidad de arte y de vida. Por eso mismo, comparten el espacio de una carnicería abandonada en el número 65 de la Berlinerstrasse, en el corazón de un barrio obrero, y, durante los primeros años, realizan las obras en grupo, resultando difícil reconocer sus autorías. Asimismo, formados en el clima del *Jugendstil,* los artistas de Dresde comienzan cultivando en su ámbito vital artes diferentes en proximidad a las aplicadas, como el mobiliario, el mural o el *batik,* pero pronto se decantan hacia la pintura, el grabado y la escultura. Por último, si bien están de acuerdo con aquel movimiento en la oposición a la Academia o al neohistoricismo y a favor de una unidad entre el arte y la vida, bebiendo igualmente en fuentes psicologistas similares y en el arte como expresión de una necesidad interior, rechazan sus formas fluidas y pasivas en beneficio de unas más activas y agresivas, sacrificando su decorativismo lineal y abstracto en aras de una nueva revolución cromática bajo el signo nietzscheano de lo dionisiaco, que en ocasiones se verá sacudido por los estremecimientos de la embriaguez.

Nada más fundarse, «El Puente» participa en la ***Exposición de Obra Gráfica*** **de la** ***Asociación artística de Sajonia*** **en Dresde**, celebrando su primera muestra como grupo en octubre de 1905. En

julio del año siguiente, **Kirchner imprime *El Programa* (abajo a la izquierda)** y durante el mismo mes repite exposición en Leipzig, mientras en septiembre se presenta con una muestra más amplia en los locales de la fábrica de lámparas Seifert, que se complementará en el mismo espacio con otra de gráfica entre diciembre de 1906 y enero de 1907.

Ernst Ludwig Kirchner, *Cartel para la exposición de El Puente*, 1910, Galería Arnold, Dresde

En paralelo con esta actividad expositora, en julio de 1906 editan la primera *Carpeta El Puente* con obra gráfica original. Iniciativa que se prolongó hasta 1912, favoreciendo una red de suscriptores que se incorporaron al grupo en calidad de «socios pasivos». En el mes de julio de 1907 celebra una nueva exposición en el Museo Folkwang de Essen, y durante septiembre otra en el Salón Artístico Richter de Dresde, editando asimismo en diciembre una segunda carpeta de grabados. Pero más significativa fue la muestra que para este mismo lugar organizó en septiembre de 1908, ya que la hacía conjuntamente con algunos pintores fauvistas, entre los que no se encontraba Matisse, y se convertiría en itinerante por diversas ciudades alemanas y Copenhague.

No obstante, el lanzamiento del grupo como algo cohesionado y, sobre todo, su consagración no tuvieron lugar hasta septiembre de 1910 con la muestra en la vanguardista Galería Arnold de Dresde.

Por último, a pesar de los desmentidos interesados de los propios artistas, no eran tan radicales como pretendían y el grupo se gesta a partir de tradiciones diversas. Ciertamente, el grabado alemán tardomedieval despertó pronto su interés,(...) fue objeto de una especulación posterior que apenas afectó a los primeros años. En cambio, sí son verificables las influencias de E. Munch respecto a la vertiente gráfica y las de Van Gogh en lo relativo a la pintura. Y ello hasta tal límite, que Nolde sugería a sus amigos que se autoproclamasen *«van-goghianos»*. La fascinación por ambos se complementaba con la que sentían por ciertas fuentes primitivas, en particular la escultura africana y de los Mares del Sur, algunas de cuyas piezas podían contemplarse en la sección etnográfica del Museo Zwinger de Dresde.

OBRA GRÁFICA Y PINTURA DE «EL PUENTE» EN LA ÉPOCA DE DRESDE (19051910)

Lamentablemente, han quedado testimonios escasos de las primeras obras del grupo. Sabemos que en el estudio común se entregaban a una creación colectiva que cultivaba las más diversas artes y oficios. Asimismo, desde ahora, se interesan por un motivo recurrente, el «desnudo del cuarto de hora», así bautizado por alusión a la rapidez en su realización y a que la postura del modelo y del artista cambiaba en dicha fracción temporal. Con todo, su producción sedimenta en la obra gráfica, en sus diversas técnicas, y en la pintura al óleo.

En efecto, **una de las aportaciones específicas del grupo es la gráfica. Aunque en las**

experiencias iniciales, en particular de Kirchner y Heckel, se detectan las huellas del *Jugendstil, los* estímulos más significativos para superarlo los reciben de la gráfica de Munch, cuyas obras podían contemplarse desde 1902 en el Salón artístico de Richter y fue objeto de una exposición en febrero de 1906 en la Kunstverein de Sajonia en Dresde. De cualquier manera, frente a la elegancia o al fluir lineal de algunas de sus fuentes, Kirchner, Pechstein o Schmidt-Rotluff definen las figuras con gruesos trazos y rudas siluetas, yuxtaponen de un modo audaz y contrastado grandes superficies y formas complejas en blanco y negro, resaltando incluso las huellas de la materialidad de la madera.

Los miembros de El Puente convierten a este medio expresivo en arte mayor, de efectos casi monumentales, que no sólo suple en los inicios a la pintura o compite con ella después, sino que es el germen de muchos de sus motivos y recursos plásticos. Respecto a los primeros, el desnudo en el interior no se entiende sin las series de grabados que, como sugería Kirchner, lo estudian con una «naturalidad libre» y provocan «un sentimiento compartido de tomar de la vida incentivos para la creación y el subordinarse a la vivencia». En relación con lo segundo, el grabado sirve de ensayo para el tratamiento de los contornos, la deformación, la descomposición y la plasticidad de las figuras, así como para generar zonas extensas en blanco y negro o en colores que activan contrastes disonantes.

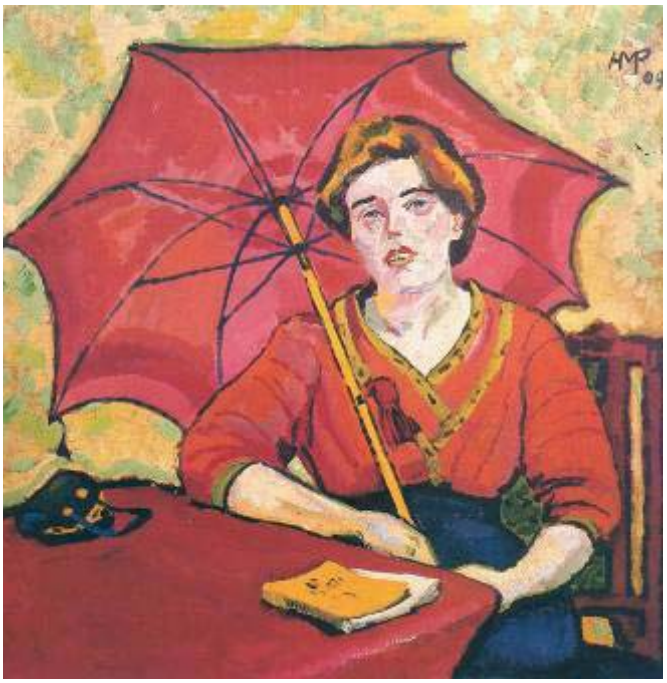
La obra gráfica, en suma, deviene para ellos en banco de pruebas, una manipulación que les permite prolongar a discreción el acto creador e intensificar la expresividad sin, por ello, perder la frescura, así como jugar con los equívocos entre el original y su reproducción o con la autoría. Tal vez por ello, en el catálogo de la Galería Arnold de 1910, en Dresde, la portada es una xilografía de Heckel a partir del cartel anunciador de Kirchner, y mientras éste realiza grabados sobre pinturas de Heckel, Schmidt-Rottluff y Pechstein, éste y Heckel hacen a la inversa con las de Kirchner, y así sucesivamente.

Estas experiencias son el germen de la gráfica de todo tipo que proliferará en el arte alemán hasta los años veinte.

Pero si Munch les seduce ante todo por la obra gráfica, su pintura inicial es deudora de los

neoimpresionistas Signac *y* Seurat *y,* todavía más, de Van Gogh, los cuales exponen en la Galería Arnold en 1905 y 1906, respectivamente. El período que se extiende entre 1905 y 1908 fue calificado por el propio Kirchner de un «impresionismo monumental».

Durante la época de Dresde, la obsesión por ser original y por llegar el primero a todo induce a Kirchner a renegar de toda influencia y a fechar algunas de sus pinturas de 1909 y 1910 con dos o tres años de antelación, al igual que durante los veinte retocaría algunas de ellas con el fin de hacerlas más intensas y radicales en su colorido.

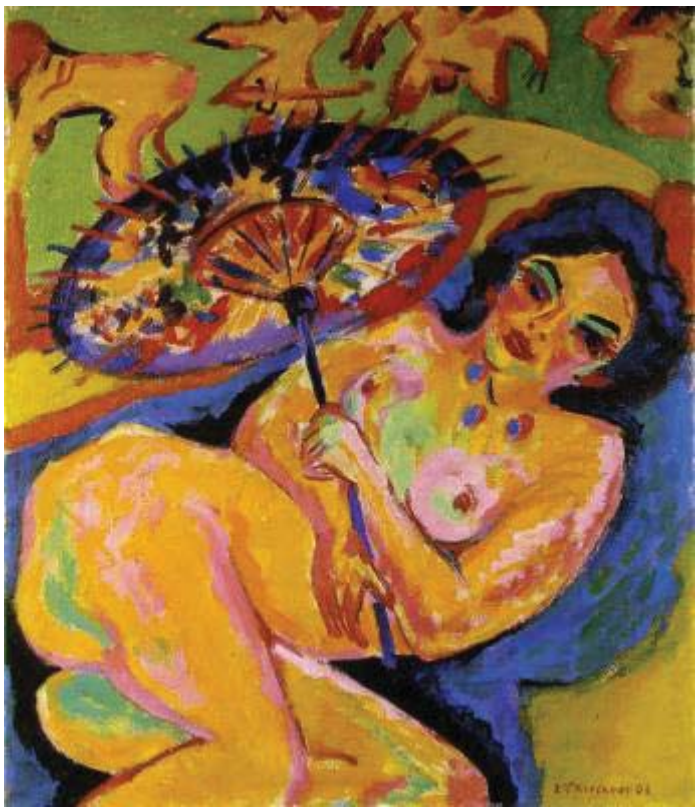


A veces se establece un paralelismo temporal entre el fauvismo y los alemanes, siendo así que, en realidad, cuando los artistas franceses en *1905* están a punto de consolidar un estilo propio, los segundos se encuentran sumidos en esta fase formativa. Asimismo, mientras en *1908* el primero ya se ha disuelto como grupo, los de Dresde iniciaban una fase fructífera en direcciones varias que culminaría en 1910. Es precisamente por esos años cuando se filtran las influencias fauvistas, lo cual tampoco autoriza a suponer que el grupo alemán pase a ser un apéndice de francés.

De cualquier manera, en el curso de 1908 parecen producirse los primeros contactos de los alemanes con la pintura fauvista. Pechstein pasa por París, conoce a Van Dongen, quien se incorpora temporalmente a "El Puente".

(…) Sin duda, el primero en acusar la impronta fauvista es **Pechstein** en los grabados coetáneos y en óleos como ***Muchacha en rojo bajo una sombrila (1909,* arriba a la izquierda*)***

(…)Por su parte, Kirchner nunca pudo soportar que le llamaran «alumno de Matisse» y, sin embargo, a finales de 1908 y durante 1909 el francés fue muy decisivo para hallar su propia manera. Desde luego, la ***Muchacha bajo una sombrilla japonesa*** **(1909, a la derecha)** es una prueba sugerente de las posibilidades expresivas de los colores puros y, desde luego, las poses y las actitudes de la modelo delatan evidentes parentescos con los desnudos que venía realizando Matisse desde 1906 o los del propio Van Dongen.



Algo parecido apreciamos en *Desnudo echado en la cama ante el espejo* (1909-1910), una pintura bajo el hechizo del colorido fauvista, pero al mismo tiempo las cualidades expresivas de las pinceladas y los contornos, así como los gruesos trazos que organizan su espacio, la transforman de un modo muy personal, que culmina

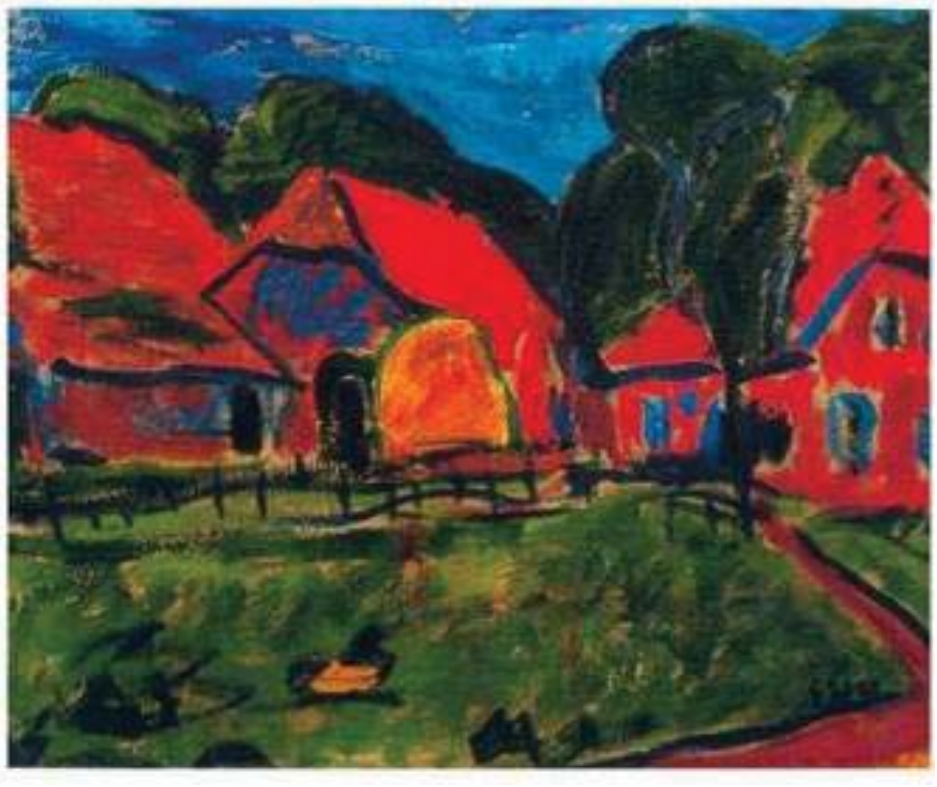
en *Dos muchachas* (1910) *o* ***Marcella*** **(1910, a la derecha**)

Desnudo echado en la cama ante el espejo

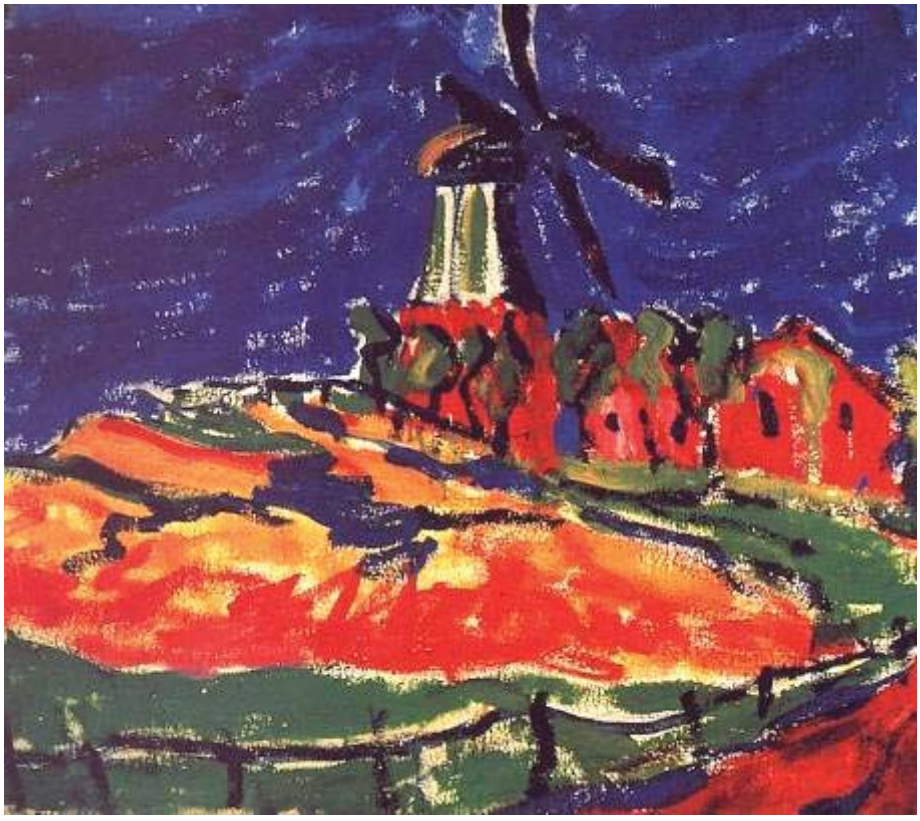
En todos se advierten los fuertes contrastes de los colores complementarios y una mitigación del modelado en beneficio de las superficies planas y de las figuras delimitadas por unos contornos acentuados. Pero, a su vez, influido por la vivencia del arte primitivo, Kirchner resalta la expresividad de los rostros, los miembros y las posiciones de los modelos a través de angulaciones lineales.

En el verano de 1906, Schmidt-Rottluff abandonó Dresde para reunirse con Nolde en la isla danesa de Alsen; al verano siguiente, Kirchner, en compañía de Pechstein, había pasado unas semanas en Goppeln, en la proximidad de Dresde; en 1908, Heckel acompañado por Schmidt-Rottluff, se traslada a Dangast, en el Mar del Norte, y entre este último año y 1911, Kirchner y Heckel, a quienes se une en 1910 Pechstein, solían trasladarse a Moritzburg, cerca de Dresde, para pintar juntos. Dangast y Moritzburg se convierten así en lo que Collioure para los fauvistas.

Estas huidas estivales hacia la naturaleza intacta traslucen una vez más las tensiones modernas entre ésta y la cultura, pero, a diferencia de lo que por lo general sucederá después en Berlín con el triunfo de lo urbano, ahora prevalece la añoranza de los paraísos perdidos, y así queda plasmada en los desnudos, el paisaje o la fusión de ambos, interpretados con mucha más libertad e independencia que las figuras de interiores y las realizadas en el medio habitual.



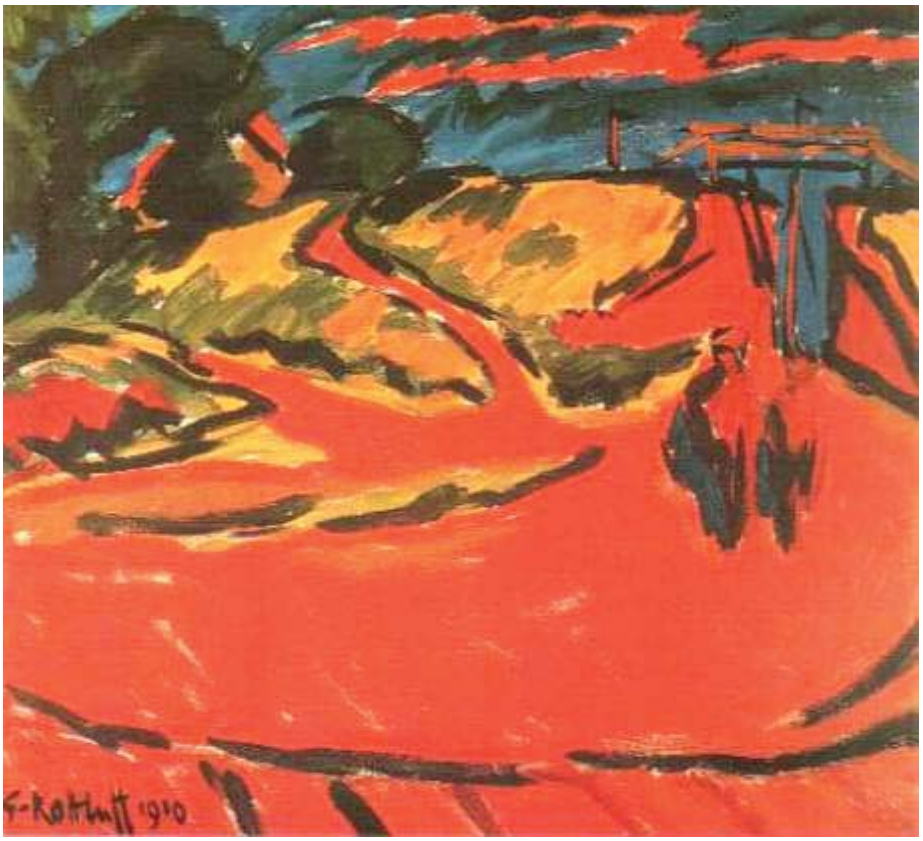
Hacia 1908, la pintura de **Heckel** experimenta un cambio de rumbo decisivo. En los paisajes de Dangast, como ***Casas rojas*** **(1908, a la derecha)**, traduce sus impresiones con pinceladas rápidas e inmediatas, sirviéndose de la gasolina como disolvente de la pasta cromática y ganar así en ductilidad. Mediante este recurso refuerza las superficies no ilusionistas, organizando los colores complementarios, sobre todo el rojo y el verde, en segmentos delimitados por trazos gruesos de



contornos bastante libres y ocupando una superficie cada vez más amplia.

Esta tendencia se acentúa en las obras de **1909, como *Molino de viento en Dangast* (a la izquierda)** , donde libera todavía más la ligazón de los colores a los objetos, exacerbando sus valores autónomos y expresivos.

El progresivo deslizamiento hacia estos valores autónomos se radicaliza todavía más en los paisajes de K. **Schmidt-Rottluff.**



En ***Rotura de dique*** **(1910, a la derecha)** abandona paulatinamente la pincelada espontánea en beneficio de unas áreas cromáticas más homogéneas, obtenidas gracias al empleo de la espátula y aligeradas con gasolina. Mientras los motivos se simplifican al máximo, el espacio se estructura a base de planos yuxtapuestos, a menudo resaltados con gruesos trazos negros o en color.

Todo parece contribuir al fluir y expandirse desinhibido de los colores puros, sin modelación, que acaban derivando a la abstracción.

El motivo preferido en los lagos de Moritzburg es, en cambio, el desnudo inmerso en el medio natural, mostrando con libertad y desinhibición su propia desnudez. Algo que, ciertamente, tanto tenía que ver con el culto al cuerpo y la fusión en la propia naturaleza, sintonizando así con las corrientes naturalistas y vitalistas del momento, como las de la *Cultura nudista y* el *Movimiento al aire libre.* En consecuencia, Kirchner, Heckel y Pechstein rechazan en sus desnudos la idealización y los corsés de la cultura, aunque mitigando su erotismo a favor de su fusión con la naturaleza. (…) Promueven una fusión espontánea, en consonancia con un panteísmo neorromántico, que cristaliza en una pintura de vivencias inmediatas y sensibles del hombre desnudo zambulléndose, hasta casi volverse irreconocible, en la naturaleza acuática y vegetal. Pero estos paisajes idílicos recuperados, esta nueva Arcadia, no suelen destilar, ni siquiera cuando se filtran los encantos de Matisse, la bondad y la calma fauvista, impregnados como están por un vitalismo dionisiaco.
El óleo *Cuatro bañistas (1910*), de Kirchner, puede ser una buena muestra de este sentimiento de fusión, ya sea en virtud de las poses espontáneas y captadas de inmediato o del tratamiento figural y cromático del propio desnudo.

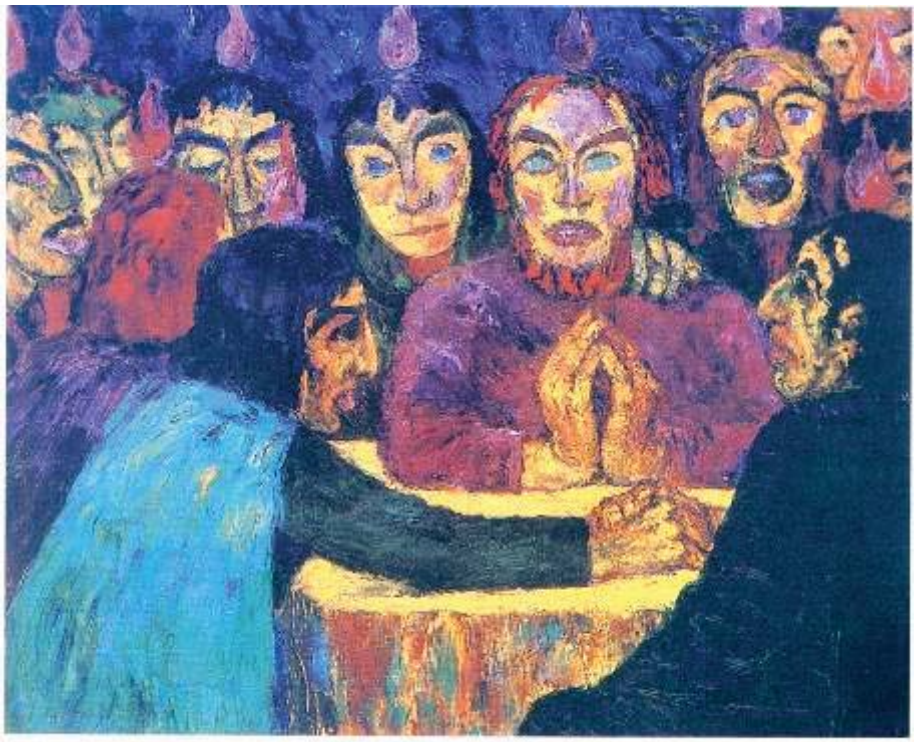
Este motivo atrae, asimismo, a **E. Heckel** y tiene en Moritzburg su exaltación en la fusión con la naturaleza. Así, por ejemplo, en ***Bañistas en el juncal (1910,*** **abajo a la izquierda)**, el escenario natural del azul acuoso *y* del verde vegetal contrasta con unos desnudos intensamente rojos, dibujados y modelados por el color y por algunos trazos negros. Al igual que en sus paisajes de Dangast, las áreas cromáticas son dúctiles y vibrantes en su luminosidad, mientras las figuras se despersonalizan en aras de la intención expresiva.

Por último, apreciamos una tendencia semejante en **Pechstein (1909 –abajo, a la derecha)**, si bien, al resaltar todavía más la silueta de las figuras y de la vegetación con una grafía agresiva, obtiene una vibración expresiva del conjunto y unas disonancias más estridentes.

Estos artistas, aun compartiendo ciertos rasgos con los franceses, no renuncian a tipificar cualidades emocionales y, a medida que se radicalizan, sacan a la luz las reacciones más inmediatas e instintivas, los estados primitivos de la vida psíquica.

Pero, sin duda, este vitalismo dionisiaco encuentra una plasmación diferenciada en lo que suele denominarse el «expresionismo

nórdico», cuya figura más reconocida es **Emil Nolde** (1867-1956). Tras su formación académica en Munich y moderna en Dachau y París, en 1903 se recluye en la isla danesa de Alsen, en donde es descubierto en 1906 por los miembros de «El Puente», a cuyo grupo se incorpora durante un año, exponiendo con ellos en dos ocasiones. Bastante mayor que los jóvenes de Dresde, a éstos les atrae en su pintura los brochazos espontáneos y las pinceladas brillantes, así como la intensidad cromática de su mosaico pastoso. (…)



Emil Nolde, *Pentecostés*, 1909, 87×107 cm., óleo sobre lienzo, Nationalgalerie, Berlín

Recuperado de una enfermedad grave, **Nolde** siente un deseo irrefrenable de entregarse a experiencias espirituales y religiosas. De este impulso casi irreflexivo, que sin embargo le atraía ya desde su estancia en París en 1901, brotan una serie de pinturas inspiradas en motivos bíblicos, como las de **1909**: *La última cena*, *El escarnio de Cristo o* ***Pentecostés (*****a la derecha)**

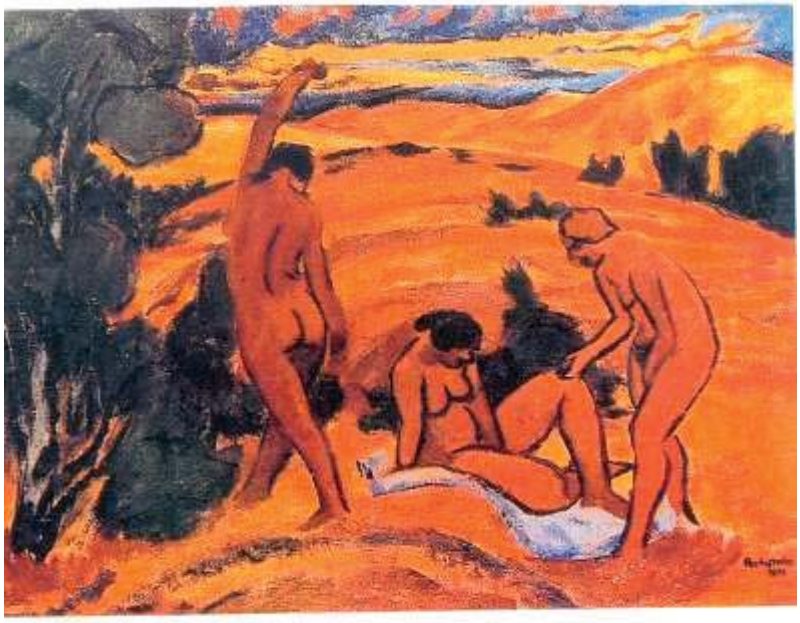
Despreocupado por el dogma y las representaciones del arte religioso, Nolde pretende conferirle una expresión acorde con la época. Pero en estas obras, junto a la destrucción de la tercera dimensión en virtud de la acumulación de las figuras y la simplicidad de sus formas, el auténtico protagonista es el color en sus contrastes bruscos y hasta dramáticos, potenciado en su intensidad tonal y materialidad como medio apropiado para traducir la explosión de las fantasías y emociones adheridas a los motivos.

Emil Nolde, *Danza en torno a un becerro de oro*, 1910, 88×105,5 cm., óleo sobre lienzo, Staatsgalerie moderner Kunst, Munich

No obstante, una de las pinturas más sugestivas de la serie es ***Danza en torno a un becerro de oro*** **(1910, a la izquierda)**. En ella, el motivo bíblico es una nueva excusa para ahondar en otro típicamente expresionista: en el de la embriaguez dionisiaca, orgiástica y primitiva, a través de las poses, el movimiento convulsionado de los cuerpos y la fuerza apasionada del color.

EL EXPRESIONISMO EN LA NATURALEZA

Es posible que **Pechstein** sea el pintor más ligado a las escenas naturales y a la fusión del desnudo con las mismas, pero, aun así, en su pintura se aprecian ciertos cambios respecto a lo que venía haciendo en los años anteriores. Si bien en algunas obras se filtran las influencias de Gauguin, sus desnudos ya no se distinguen tanto por la vivacidad cromática espontánea cuanto por el modo en que los contornos de unos cuerpos más plásticos se integran en los ritmos de los árboles y las colinas. En ***Tres desnudos en un paisaje (1911, a la derecha*)**



Max Pechstein, *Tres desnudos en un paisaje*, 1911, 75×100 cm., óleo sobre lienzo, Centre G. Pompidou, Paris

o Bajo los árboles (1913), sus volúmenes armoniosos, de enorme simplicidad formal, sólo se distinguen cromáticamente de lo que los rodea por sus gruesos trazos negros, pero están impregnados por una calma y una voluptuosidad en un paisaje idealizado.

Karl Schmidt-Rottluff, seguirá pintando en compañía de Heckel y Pechsteín en Dangast (Mar del Norte) hasta 1912, y este año pasa el verano con Heckel y Kirchner en Fehmarn (isla del Báltico).

Volcado casi siempre a la naturaleza, en 1912 introduce ciertos cambios decisivos en dos direcciones. La primera modifica el volumen de los cuerpos, sus desnudos se condensan, trasluciendo una calma armoniosa e imprimiendo un clima monumental a la antigua.

En 1912, Schmidt-Rottluff muestra sus obras en el *Sonderbund,* pero, más relevante que su participación, es el deslumbramiento que le produce el cubismo allí mostrado, que se aúna a la fascinación que siente por la escultura africana. Así, por tanto, si en una pintura como ***Después del baño*** **(1912, *a la izquierda*)** conjuga todavía la plasticidad de los cuerpos clasicistas con los rostros bárbaros.

E. Heckel hace en 1908 una primera visita en Berlín a su amigo Pechstein, pero no se trasladará a ella hasta dos años después, ocupando el taller que le presta Mueller. Participa también en la muestra del *Sonderbund,* conoce a Marc *y* Macke *y* se relaciona con L. Feininger. En 1913, tras la disolución de *El Puente,* tiene sus primeras exposiciones individuales en Berlín.
A pesar del traslado a la ciudad, este motivo apenas influyó en su obra, cuyo tema central continúa siendo el desnudo en el paisaje.

No obstante, el cambio más decisivo sobreviene en 1913, en una línea más próxima a Marc y a su amigo Feininger que a los demás compañeros, por un lado, y bajo una cierta impronta futurista, por otro(…)
Tal vez, la obra más significativa sea ***Día cristalino*** **(1913,** ***a la izquierda***), en la que enlaza con las visiones paradisiacas de Marc, así como con el sentir de la luz y la salvación, de una armonía cósmica en la que el hombre, la tierra, el agua y el cielo se funden con la ayuda de una atmósfera envolvente. Un desnudo femenino, casi tallado, queda impregnado por el azul del agua y el firmamento, el verde de la vegetación y el amarillo-ocre de las rocas, mientras todo el resto se halla tamizado por las transparencias de unas formas prismáticas y cristalinas que se refractan en las límpidas y tranquilas aguas del lago.

EL EXPRESIONISMO URBANO (1912-1917)

En la *Belleza de la metrópoli (1908),* el arquitecto A. Endell invitaba a los pintores a emular la pintura urbana de los parisienses, en la confianza de que Berlín, al igual que París, deparaba bellezas inagotables por desvelar. Por cierto, algunas de ellas ya habían sido descubiertas por artistas menores de la Secesión, pero le estaba reservada a la pintura expresionista plasmar una visión de la intensidad de la vida nerviosa en la metrópoli, que ya no es tamizada por las veladuras impresionistas cuanto por las emociones, los sentimientos y las proyecciones empáticas que la ciudad suscita.

Tal vez por esto, cuando en *1914,* un artista vinculado al activismo literario, L. Meidner, se atreve a impartir unas *Instrucciones para pintar la gran ciudad,* otros artistas habían aceptado ya la invitación y, en cuanto artistas de su actualidad, la sienten desde la calidad del presente, desde una intensificación de la vida nerviosa que venía siendo teorizada desde comienzos de siglo, sobre todo por el sociólogo G. Simmel en *Las grandes ciudades y la vida del espíritu (1903).* Sea como fuere, la pintura se siente atraída por la gama variada de su belleza, la cual tanto es interpretada a través de las sensaciones cromáticas desinhibidas cuanto desde aquellas otras formas distorsionadas y dinámicas de la espacialidad cubista y futurista. Pero mientras algunos,

como los pintores Macke y Kirchner, no contienen el entusiasmo y transfiguran los aspectos negativos de la metrópoli en algo fascinante, en una misteriosa efervescencia que baña su arte, los poetas crepusculares o G. Grosz se sienten totalmente cautivados por los lados oscuros en los que anida la fealdad, desvelando así las disonancias.

A. Macke, en efecto, en paralelo con los jardines y los parques, se dejaba seducir por ciertas figuras de lo moderno, como son los escaparates de las tiendas de moda.(…) La serie de Macke capta tanto la fascinación que el escaparate ejerce, en cuanto puesta en escena de la mercancía, como al transeúnte solitario que se siente atraído por esa atmósfera de ostentación y por ese espejo de sugerencias mágico-estéticas. Si bien, es interpretado por la agresiva figuración expresionista, también recibe estímulos para ello de los elaborados por los cubistas y futuristas.

En este sentido, tal vez, ***El gran escaparate iluminado (1912, a la izquierda*)** sea una reacción al impacto de la exposición futurista en Berlín *y* Colonia, sobre todo de *La calle entra en casa (1911)* de Boccioni. Los reflejos y las transparencias propician una desintegración de .la escena, así como una simultaneidad y las diferentes perspectivas, donde todo, incluida la calle, queda fusionado a los ojos del absorto transeúnte.

Sin embargo, en otros óleos, sobre todo, ***Tienda de moda (1913, abajo a la derecha***), sin eliminar los reflejos dinámicos ni la simultaneidad, la composición se tranquiliza, los colores se vuelven más intensos y provocativos, la síntesis entre la luz y el color es más ambiciosa, y todo delata, en fin, la sombra de las ventanas y las formas circulares de Delaunay. Pero, a diferencia de Delaunay, la ciudad no es el escenario de una renovación permanente y una energía potencial, sino un nuevo paraje idílico y paradisiaco del ritual del contemplar, enlazando incluso con el romántico Friedrich a través de las figuras femeninas de espaldas, aunque ahora aparezcan absortas en la contemplación de la mercancía.

Pero si el pintor del Rin apenas tuvo contacto con Berlín, **E. L. Kirchner** es el exponente más brillante de la fascinación por la belleza y la poesía fantástica que anida en la ciudad. Entre *1910 y 1911* había retomado motivos modernos, como los puentes y las estaciones de Dresde, muy influido por el fauvismo, pero, su pintura urbana evoluciona en consonancia con su estilo.

(…) Su nombre quedó unido, ante todo, al de las composiciones

colorísticas y dramáticas, émulos de la nueva cultura visual que se propaga por la calle como nervio de la gran ciudad., Como demuestran, por ejemplo, los óleos ***La calle, Berlín (1913, a la izquierda*)**, ***Cinco mujeres en la calle (1913, a la derecha*)**,

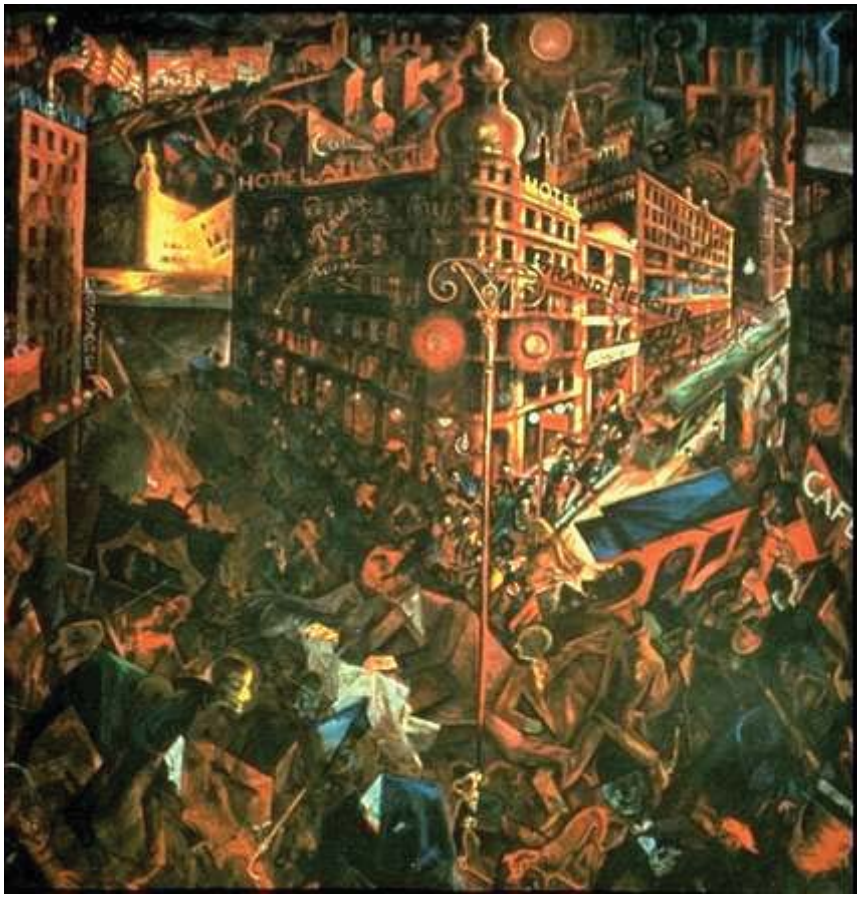
O encomo en ***Dos mujeres en la calle (1914, a la izquierda*),** las siluetas esbeltas de las figuras que invaden las aceras entre la iluminación de los escaparates y el vértigo de los automóviles quedan plasmadas en grandes manchas cromáticas negras, azuladas, verdosas o rojizas, con perfiles y figuras estilizadas y angulosas, las facciones alargadas y transfiguradas por el maquillaje, y resaltando sobre unos fondos chillones verdes, marrones, rosados, rojizos y azules, de cualquier modo dramáticos en sus distorsiones.

Salvo en alguna versión, la arquitectura suele quedar tan sólo insinuada, ya que los personajes ordenan la entera composición y sus cuerpos, al activar el espacio, alteran las simetrías de la calle.

(…) Y, sobre todo, se concede gran relevancia a la moda y el maquillaje como atributos de exhibición de la mujer en el escenario público, del mismo modo que lo hacía la mercancía en los escaparates de Macke. Con ello parece triunfar la belleza artificial, que glosara Baudelaire en el «elogio del maquillaje», en cuanto unidad impersonal y abstracta, como travestismo de la expresión individual que acentúa la pérdida de sus

atributos. (…) Pero también la deformación expresionista subordinada a la irrupción de las líneas de fuerza; pero si a los futuristas les interesa el dinamismo por su valor autónomo, el alemán lo fusiona con la existencia.

Mientras que, fin de la humanidad, decadencia, visiones del crepúsculo, etc., son visiones de una lírica y presagios de una futura realidad cuyo correlato pictórico se encuentra en las imágenes de otros pintores jóvenes, como **Otto Dix** (1891-1969) y, sobre todo, el joven berlinés **George Grosz** (1893-1959).
(…)Herederos del expresionismo cromático, su pintura se carga pronto de tonos existenciales estridentes, contaminándose, a medida que avanza la conflagración mundial, por el radicalismo social y político coetáneo. De acuerdo con esto, Grosz nos ha legado en tres composiciones muy significativas (…)



Metrópolis **(diciembre de 1916 a agosto de 1917, *a la izquierda*)**, es una metáfora de la interiorización de un exceso de vivencia, bañada por la tonalidad del rojo nietzscheano, en el escenario metropolitano de la noche eléctrica. Más innovadora en el espacio urbano que en las arquitecturas decimonónicas referenciadas, se ve intensificada pictóricamente por la muchedumbre y los vínculos agitados e informes, así como por la doble perspectiva en el encuentro de las dos calles, los ángulos agudos y las incipientes triangulaciones de las focalizaciones espaciales.

Menos poblada, aunque más teñida por un rojo intenso, es la otra versión de ***Metrópolis*** **(1917, óleo sobre cartón, *a la derecha*)**, cuyo espacio es más abiertamente futurista y sus personajes, muy tipificados e individualizados a través de sus rostros y vestimenta, deambulan nerviosa y casi furtivamente entre unas arquitecturas más modernas.

No obstante, la obra cumbre de este primer período de Grosz es, sin duda, ***Dedicatoria a Oskar Panizza*** **(26 de octubre de 1917 a 4 de junio de 1918, pag.siguiente *a la izquierda*)**. Desde luego, no es fortuito que esté dedicada a un personaje tan controvertido como este psiquiatra de Munich que, acusado de haber injuriado a la religión y el emperador, vivía recluido desde 1904 en un manicomio, institución no ajena al sanatorio donde permaneció durante dos meses el propio Grosz, a primeros de 1917, aquejado de una enfermedad nerviosa. El programa iconográfico se inspira tanto en la propia experiencia como en los escritos_ del crítico e implacable Panizza.

George Grosz, *Dedicatoria a O. Panizza,* 1917-1918, 140×100 cm., óleo sobre lienzo, Staatsgalerie, Stuttgart

La escena nos presenta una visión infernal de la ciudad que se desarrolla en el laberinto callejero de la noche iluminada al modo futurista. Unos personajes grotescos se mueven en una procesión macabra, encabezada por las alegorías de la embriaguez, la sífilis y el fanatismo religioso, entre unas fachadas tambaleantes de concepción moderna. La bajada a los infiernos y la danza de la muerte, temas medievales y barrocos, son interpretados en clave contemporánea en cuanto metáforas de la desesperación y del ocaso de la humanidad. Con el fin de provocar las sensaciones de caos y desorden, Grosz recurre a la simultaneidad futurista -no en vano podría relacionarse con el *Funeral del anarquista Galli* (1911) de Carrà-, así como a una compenetración fragmentaria de formas y a un intenso cromatismo rojo y azul oscuro que, auxiliado por su gran habilidad para el dibujo y la caricatura, transfiguran a los personajes en máscaras, y a la escena, en la celebración de los propios funerales como acto final de la decadencia.

LOS EXPRESIONISMOS Y LOS ORÍGENES DE LA ABSTRACCIÓN EN ALEMANIA (1910-1917)

El expresionismo, tal como se popularizó durante la segunda década del presente siglo, era interpretado tanto como una orientación general, similar a lo clásico y lo barroco, y propenso a florecer en los países germánicos durante los momentos históricos más críticos, cuanto como un ismo propio del período.

Desde la primera óptica, la revolución expresionista debía traducirse en una nueva concepción de la existencia que se sustanciaba en fuentes tan diversas como la tradición artística alemana, **Nietzsche**[1] y los filósofos vitalistas o la teoría estética de la *Einfühlung* (empatía o proyección sentimental). Como se pone de manifiesto entre los poetas y pintores, los círculos expresionistas no sólo se lanzan a la búsqueda de una tensión ética, sino también existencial; a un intercambio más activo entre el arte *y* la vida; incluso, a una redefinición del acto creador coma

[1] Filósofo alemán de fin del s. XIX. Fue un existencialista escéptico cuyo pensamiento tuvo amplias resonancias desde las primeras décadas del s. XX hasta el pensamiento francés de Bergson y Sastre. Su angustia escéptica y sus ataques a la sociedad fascinan a los mejores escritores, poetas y artistas desde Munich a T.Mann (entre otros muchos).

vivencia total *(Erlebnis)*.

(…) Desde la escena artística más puntual, mientras la capital del Reich se convierte desde 1910 en el punto de encuentro de los miembros de *El Puente y* de otros artistas, en la capital de Baviera se aglutina otro grupo en torno a W. Kandinsky.

LA FORMACIÓN DE «EL JINETE AZUL» EN MUNICH

Gracias a las actividades de la «Secesión» y de otras iniciativas, Munich es reconocida hacia 1910 como una de las capitales del arte nuevo. No obstante, un año antes varios de sus miembros se habían separado de aquélla y fundado la «Nueva Asociación de Artistas de Munich». Kandinsky fue elegido como primer presidente, y, aunque cada uno de sus miembros, como Jawlensky, A. Kanoldt o G. Münter, cultivaban diferentes maneras, a todos les unía su oposición al arte hegemónico. La «Nueva Asociación» se fijó entre sus objetivos prioritarios la organización de exposiciones, destacando, a lo largo del año 1910, las que dedicó a Matisse, Manet, Gauguin o la 2.ª Exposición de la «Nueva Asociación».

(…)Las críticas y el desprecio hacia esta exposición fueron generalizadas, a excepción de la defensa que encontró en su animador Hugo von Tschudi, director de las Colecciones Reales bávaras, y en el pintor Franz Marc, el cual se incorporó a la «Nueva Asociación» en enero de 1911. No obstante, en paralelo venía fraguándose una escisión, que se consumó en diciembre del mismo año como desenlace del rechazo por parte del jurado del *Juicio final o Composición V* de Kandinsky, destinada a la 3.a Exposición de la «Nueva Asociación». Tildada de abstracta, el propio afectado, F. Marc, G. Münter y A. Kubin abandonaron dicha Asociación para emprender iniciativas más ambiciosas y abiertas.

(…)La señalada escisión de la «Nueva Asociación» indujo al pintor F. Marc a promover otra muestra de los cuatro artistas rechazados o autoexcluidos. Iniciativa esta que cristalizó en una primera exposición, que tuvo lugar del 18 de diciembre de 1911 al 1 de enero de 1912 en la Galería Thannhayser de Munich, dirigida por H. von Tschudi. Se trataba nada menos que de la primera muestra de *El Jinete Azul*. En ella estuvieron presentes, además de Kandinsky, A. Macke, F. Marc y G. Münter y A. Schónberg, en su faceta de pintor. Pero importa recordar todavía más la presencia de los artistas franceses invitados: H. Rousseau, con *Paisaje y* con *Patio de gallinas* (1896-1898), *y* Robert Delaunay, con *Saint Séverin núm*. 1 (1909, col. part.), *La ciudad núm. 2* (Centre G. Pompidou, París), *La ciudad* (1911, desaparecido) *y La torre* (1911, antigua Colección B. Koehler; destruido en 1945), tres de los cuales fueron vendidos durante la misma. Convertida en itinerante gracias al patrocinio del marchante B. Koehler (1849-1927), la muestra recorrió durante los primeros meses de 1912 Colonia y Berlín.

Asimismo, entre el 12 de febrero y el 2 de abril de 1912 tuvo lugar una segunda exposición organizada por *El Jinete Azul* en la Galería Goltz de Munich. Además del grupo promotor, en ella estuvieron representados con obra gráfica los miembros de *El Puente (E*. Heckel, Kirchner, O. Mueller, E. Nolde, M. Pechstein); fauvistas franceses como A. Derain y M. Vlaminck; los suizos J. Arp y P. Klee, los rusos M. Gontscharova, M. Larionov y K. Malevich, y los cubistas Braque, R. de la Fresnaye y Picasso, representado por cinco obras, pasteles y dibujos, entre los que sobresalía *Naturaleza muerta con botella de Marc* (verano de 1911).

Sin embargo, hasta que el grupo cristaliza en estas dos exposiciones, la gestación del mismo se remonta a junio de 1911, mes en el que Kandinsky había propuesto a F. Marc la edición de una revista programática a aparecer bajo la modalidad de un *Almanaque*. En ella incluía un índice provisional, agrupado bajo el epígrafe «La cadena», pero, a propuesta del segundo, adoptan en septiembre la denominación *El Jinete Azul (Der Blaue Reiter)*. Según contaría Kandinsky en 1930, a ambos les atraía el color azul, pero mientras Marc sentía predilección por los caballos, él mismo prefería al jinete por su relación con los dibujos mágicos y encantados de los cuentos populares, y así lo confirma la recurrencia de este motivo en diversas obras, desde *Jinete (azul)* (1903, col. part.) *a Improvisación III* (1909).

Durante el mismo mes de septiembre, ambos alcanzan un acuerdo con el editor R. Piper para editar *el Almanaque,* el cual, sin embargo, no saldrá a la luz hasta mayo de 1912. Marc había entrado en contacto con Piper gracias al amor que ambos compartían por los animales y, no en vano, ilustra su obra *El animal en el arte* (1910). Aun así, sus relaciones con éste nunca fueron fáciles, como tampoco lo serían con el historiador J. Meier-Graefe, para quien Marc había diseñado la cubierta de su obra sobre *P Cézanne* (1910). Pero ni el uno ni el otro mostraban especial interés por la pintura de ambos artistas, como lo pondría incluso en evidencia el historiador en su *Historia evolutiva de! arte moderno (3 ° vol., 1923). A* pesar de todo, el editor no tuvo inconveniente en publicar *Sobre lo espiritual en el arte,* obra aparecida en diciembre de 1911, si bien en la impresión figura 1912. Asimismo, seguramente gracias a él, Kandinsky había entrado en contacto a mediados de 1911 con **W. Worringer**, por entonces profesor en la Universidad de Viena y autor en la misma editorial de la influyente obra ***Abstracción y empatía*** **(1908)[2].**

El Jinete Azul no fue un grupo de vanguardia combativo *y* excluyente, sino todo lo contrario. Para sus miembros, el arte no se reduce a una cuestión de estilos, sino, como salta a la vista en «El problema de la forma» de Kandinsky, o en «Las máscaras» de A. Macke, aparecidos en *Almanaque,* tiene que ver ante todo con los parentescos dictados por la «necesidad interior», la «vida interior» o «secreta de las formas», etc. Tan sólo desde estas premisas se entiende cómo en sus páginas y exposiciones coexisten corrientes artísticas que «externa» o formalmente no guardan relación-entre ellas, pero sí revelan una «igualdad en su interior».

Desde semejante óptica romántica se abordan en sus páginas el arte primitivo o no europeo de Borneo, Ceilán, China o Gabón, el arte infantil o las artes populares bávaras y rusas. «La creación de formas -escribía A. Macke en «Las máscaras» (1912)- significa vivir. ¿No son los niños creadores que crean directamente del secreto de la sensación? ¿No son más creadores que los imitadores de la forma griega? ¿No son artistas los salvajes que poseen su propia forma, fuerte como la forma del trueno?» En particular, las «pinturas sobre cristal» *(Hinterglasbilder),* tan ligadas a la tradición popular de Baviera desde el siglo XIX, que podían ser contempladas en la Iglesia de Froschhausen, inspiran entre 1909 y 1914 a Kandinsky treinta y tres obras ejecutadas con la misma técnica: *Fiesta de Todos los Santos I, San Jorge I, Resurrección y Gran Resurrección, Con el sol* (todas ellas de 1911). Pero, a su vez, algunas de ellas se convierten en estudios previos, en algunos casos de una manera bastante literal, para los propios óleos: *Cuadro de Todos los Santos o Improvisación 21a* (1911).

La «pintura sobre cristal» es, asimismo, empleada por Marc, Macke y G. Münter. Pero lo que más les atraía de la misma no eran tanto los temas de la piedad popular cuanto lo que estos traslucían: la alegría vitalista por el color, la ingenuidad expresiva y la reducción de las formas naturalistas a sus contornos más simples y silueteados en trazos negros, la candidez de la representación en su conjunto y la despreocupación por las leyes de la perspectiva. Notas con las que, (…) Kandinsky venía sintonizando desde hacía algunos años, pero que a partir de ahora dejan sentir todavía más su impronta en sus «improvisaciones» y en la gráfica de los miembros de *El Jinete Azul.*

Respecto ala pintura moderna, en el *Almanaque* y en otras publicaciones de *El jinete Azul* salen a la luz, a través de las reproducciones de las obras y los comentarios, los gustos y preferencias de sus miembros hacia lo nuevo. En más de una ocasión ha sido citada la impresión que produjo una. pintura de Monet sobre Kandinsky con motivo de una exposición impresionista en Moscú; hoy sabemos que, con mucha probabilidad, se trataba de la obra *Montón de heno al sol (1891*) y que su vivencia contribuyó a que viera los iconos rusos con otros ojos y a «captar lo abstracto en la pintura». En el afán por confrontar los más diversos estilos y artistas, el *Retrato del doctor Gachet (1890*) de Van Gogh *y* el grabado *El fumador* son comparados con los, grabados japoneses, *y,* en atención a la fuerza de la línea en cuanto tal, son reproducidos en el *Almanaque* en la proximidad de *Composición V* de Kandinsky. Y mientras Gauguin les sirve para ilustrar un grandioso acontecimiento ritual, una síntesis estética entre la música y la danza, los juegos lumínicos y las sinfonías de fragancias, las conocidas composiciones de Matisse sobre *La danza y La música* son interpretadas ya como «acordes abstractos». Pocos artistas como H. Rousseau gozaron

2 En Munich, se publica la tesis de Worringer de la que hasta 1951 de realizan 11 ediciones

de tanto prestigio ante Kandinsky y Marc; no sólo fue uno de los pocos artistas modernos que estuvo representado en la primera exposición del grupo y sus pinturas fueron reproducidas en el *Almanaque* en confrontación con las de A. Schbnberg, sino que Marc realizó en «pintura sobre cristal» un *Retrato de.Rousseau (1911*), mientras Kandinsky lo encumbraba en *Sobre el problema de la forma y* en *Sobre lo espiritual en el arte,* a raíz del nuevo realismo o padre del «gran realismo». .
Respecto al cubismo que el propio *El Jinete Azul* estaba contribuyendo a introducir en Alemania, no puede por menos de sorprender la alta estima en que tenían al Le Fauconnier de *La abundancia (1910),* reproducida en dos de las colaboraciones del *Almanaque,* si bien, tras ver en París el Salón de Otoño de *1912,* a Marc le decepcionaron sus obras. *Mujer con mandolina al piano (1911),* de Picasso, llamó poderosamente la atención de Kandinsky y Marc. (…) La circunstancia de que se trate de una obra perteneciente al período más abstracto, cuya fotografía había sido enviada muy intencionadamente por a Kandinsky, nos alerta sobre la intriga que suscita el cubismo y su interpretación como embrión del arte abstracto. En realidad, en esta y otras obras similares, Kandinsky vislumbra lo que Picasso no se atreve a consumar: «Esta construcción "matemática" es una forma que en ocasiones debe llevar hasta el último grado de la destrucción de la cohesión material de las partes de la cosa (por ejemplo, Picasso)... Habría que repetir que las aspiraciones compositivas de los "cubistas" se hallan en una relación directa con la necesidad de crear entidades puramente pictóricas que, por un lado, hablan en lo objetivo y a través de lo objetivo y, por otro, desembocan finalmente en la pura abstracción mediante las diferentes combinaciones con el objeto más o menos resonante» («Sobre el problema de la forma», *Der Blaue Reiter, 1912).*
No obstante, una de las contraposiciones más sintomáticas o la más llamativa, sin duda alguna, es la que establecían entre el *San Juan Bautista* de El Greco (Col. B. Koehler; desaparecido durante la segunda guerra mundial) y una de las versiones de *La Torre Eiffel* de R. Delaunay, asimismo desaparecida.
Precisamente, El Greco acababa de ser descubierto para la modernidad gracias a la exposición de la Colección Marczell von Nemes que había tenido lugar en febrero de 1911 en la Vieja Pinacoteca de Munich. Prologada por Hugo von Tschudi, contribuyó también a popularizar tanto a este artista, que dio origen a una cierta «grecomanía». (…) Para los redactores del *Blaue Reiter* personificaba, junto con Cézanne, la entrada en una nueva óptica de la pintura (…)

R. Delaunay se inscribe, asimismo, en estas nuevas ideas sobre el arte, pues no en vano la *Torre Eiffel* ocupa una posición privilegiada en el *Almanaque y* Erwin von Busse le dedica el ensayo «Los medios de composición en R. Delaunay», acompañado de ilustraciones. En su confrontación con El Greco se resaltan una vez más los parentescos secretos, en particular la manera expresiva de abordar la pintura, la verticalidad, la flotación de las figuras en un espacio atmosférico huidizo, la transmutación de las imágenes en símbolos. (…) Pero, a su vez, la obra de Delaunay será asumida desde su dinamismo, la desintegración del objeto y del espacio naturalista, así como desde un «cubismo prismático» o «lumínico» que ejercerá una gran influencia sobre el arte alemán.

W. KANDINSKY Y EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO (1910-1914)

En la obra de *1914* sobre *El expresionismo, P.* Fechter señalaba ya las dos direcciones que apreciaba en el ismo. Por un lado, alababa a M. Pechstein por extraer aspectos diversos de la naturaleza con el fin de sugerir algo superior, mientras que, por otro, ensalzaba a Kandinsky por alejarse de la naturaleza con el objetivo de evocar lo transcendente. Se esbozaba así una interpretación metafísica y espiritualista. (…)

El «expresionismo abstracto» venía siendo el objetivo todavía innominado del propio Kandinsky desde hacía ya una década. En efecto, durante su estancia en Murnau entre 1909 y 1910, Kandinsky, sin desprenderse de su manera fauvista, comienza a interpretar los *Estudios de la naturaleza* (otoño de 1909, varias versiones, Lenbachhaus, Munich) a base de grandes superficies cromáticas-en las que ya se insinúa un alejamiento muy acusado de los motivos. Este proceso se agrava en ciertas pinturas de 1910, (…) en las que reacciona de un modo inusual a las impresiones del mundo físico, eliminando casi todo vestigio reconocible.

La transición hacia la abstracción, como se desprendía de sus escritos y en particular *Sobre lo espiritual en el arte* (1911), supone para Kandinsky un profundo cambio espiritual en el que, invocando las épocas primitivas semiolvidadas y a los «salvajes» de la India, se desechan por igual los prejuicios clasicistas y los racionalistas del Occidente. Un cambio donde el hombre debe apartar su vista de la exterioridad para mejor volcarse hacia su interioridad. Desde luego, a este vuelco espiritualista, incluso místico, no eran ajenas las corrientes teosóficas coetáneas, pues, aunque Kandinsky no mostraba excesivo entusiasmo hacia sus teorías, sí estaba intrigado por el proceder en que aquéllas invocaban las realidades superiores y los órdenes cósmicos, o por su hipótesis sobre los paralelismos entre los colores y la música, así como por el impulso de la recurrente «necesidad interior».

Por supuesto, la pintura es uno de los ámbitos más sensibles a este cambio; a dejar resonar los acordes internos; pero en el empeño no se encuentra sola, ya que, muy en consonancia con las concepciones románticas primerizas, unas artes aprenden de otras y se asemejan en sus objetivos. Para Kandinsky, en literatura la obra simbolista de M. Maeterlinck y en música las de R. Wagner, Cl. Debussy y A. Schónberg, han comenzado a explorar ya estas sendas espirituales y formales; a transitar del mundo material al «gran espiritual» a través de unos medios expresivos que activan los acordes internos, los significados escondidos, los juegos simbólicos. De una manera similar, bebiendo en las mismas fuentes de la universalidad romántica, la pintura, a semejanza del lenguaje simbolista, debe abandonar el significado literal con el fin de estimular un impacto emocional fuerte, pero, ante todo, tiene que tener confianza en sí misma y recurrir a sus «medios y fuerzas de un modo puramente pictórico con el fin de crear».

Ya en el campo más cercano de las obras, Kandinsky se sentía atraído tanto por la «gran realidad» de H. Rousseau o el antinaturalismo de O. Redon y M. Denis como por la renovación de la forma por parte de Cézanne, próxima a «los medios pictóricos puros», la revolución cromática de Matisse y, quizá más, por las aspiraciones «constructivas» de Picasso en torno a 1911. Estas deudas de admiración son resumidas en *Sobre lo espiritual en el arte* de un modo contundente: «Matisse = color. Picasso = forma. Dos grandes consignas para un gran objetivo.» Con ello no hace sino mostrar de un modo explícito su reconocimiento al fauvismo y al cubismo, los dos ismos que, junto con el expresionismo ambiental, más inciden en su propia pintura.

Desde estas premisas, Kandinsky aborda los efectos y el lenguaje de los colores y las formas, el «principio de la necesidad interior», que desemboca en la *forma abstracta,* es decir, «la que no designa un objeto real, sino una esencia completamente abstracta» *(*1911) dotada de una vida, unos influjos y unos efectos psíquicos propios. La deriva a «La pintura como arte pura», tal como reza un ensayo aparecido en la revista *Der Sturm* (núms. 178-179, 1914, Berlín), no sólo da lugar al cuadro entendido como «una agrupación de formas cromáticas y gráficas que en cuanto tales existen de un modo independiente», sino a un desplazamiento de la creación artística desde el mundo de lo real a lo posible y la infinitud romántica: «Dado que el número de colores y de formas es infinito, del mismo modo las combinaciones son también infinitas, y, al mismo tiempo, los efectos. Este material es inagotable» *(Sobre lo espiritual en el arte,* 1911). Pero para alcanzar tales objetivos, pueden seguirse dos caminos: uno más directo y difícil u otro intermedio, en donde se entrecruzan lo figurativo y lo abstracto; o lo que es lo mismo, el que se guía por los efectos del color y de la forma con independencia de los objetos, o por los efectos del color y la forma propios de los objetos.

Sin título (1910, a la derecha). Acuarela, tinta china y lápiz

Este segundo camino es el que, por ejemplo, emprende el propio Kandinsky (…). De hecho, bastantes obras de este primer período, en particular las *Impresiones,* se inspiran en esta tensión, y en virtud de ella tanto pueden oscilar hacia un lado material y representativo de los objetos como hacia el abstracto y espiritual, pues lo que sí es frecuente en ellas es la coexistencia fructífera de ambos impulsos.

(…)Asimismo, entre los dos caminos indicados, entre los límites de lo figurativo y lo abstracto, se encuentra un «número infinito de formas». Y en este espacio intermedio es en el que más le gusta jugar a Kandinsky, si bien cree que las combinaciones inagotables brotan de lo que él mismo denomina las «tres fuentes originarias diferentes»: impresiones, improvisaciones *y composiciones (Sobre lo espiritual en el arte,* 1911).

Impresión directa de la naturaleza exterior que se expresa de una forma gráfico-pictórica. Llamo a estos cuadros *impresiones.»* En efecto, durante el año **1911, Kandinsky** realiza una serie de seis. Entre ellas sobresale la ***Impresión III- Concierto (a la derecha),*** inspirada en el primer concierto con obras de A. Schónberg que había tenido lugar en Munich el 2 de enero de 1911.

(...)Para comprobar el salto decisivo hacia lo abstracto que impulsa, bastaría contrastarla con ***Lírico de 1911 (abajo, a la izquierda)***

«Expresiones principalmente inconscientes, en gran medida originadas de improviso, de fenómenos de carácter interno; por tanto, impresiones de la naturaleza interna. Llamo a esta clase *improvisaciones.»*

Entre 1909 y 1914, Kandinsky realizó unas treinta y cinco, siendo las de los últimos años las que pueden ser calificadas con más propiedad de *expresionistas abstractas.* En efecto, si en las primeras obras de la serie, como la citada *Improvisación 3,* predomina todavía lo figurativo, en otras se alcanza una tensión casi insostenible de este ingrediente con lo abstracto: *Improvisación 21a* (1911, *ibídem)* es casi idéntica y preparatoria del óleo ***Pequeños placeres*** **(junio de 1913, *a la derecha*)**

(…)No obstante, en las realizadas a partir de 1912 (…) el camino abstracto se sigue sin apenas titubeos hasta desembocar en las más radicales de la serie, las que eliminan cualquier índice reconocible en aras de la «gran abstracción».

(…)Kandinsky considera que las formas geométricas estaban demasiado comprometidas con los dibujos ornamentales de las artes aplicadas y que eran inapropiadas para sugerir las realidades superiores y los órdenes cósmicos tan palpables en la serie precedente. Desde sus aspiraciones a cristalizar en un lenguaje universal en el que lo semiabstracto se contrabalancea o es subsumido por lo abstracto, prefiere recurrir a las formas amorfas y vividas, a los colores flotantes en un espacio indeterminado y a las manchas, los brochazos y las líneas desparramadas hasta el borde del lienzo, como si no mantuvieran relación entre sí y se desarrollaran un tanto al azar.

Obsesionado igualmente por desvelar y sacar a plena luz los efectos psíquicos y espirituales, creía encontrar equivalencias lineales y cromáticas para sus impulsos de lucha y redención, y, persiguiendo tal fin, en ocasiones filtraba en los cuadros motivos de la naturaleza apocalíptica o paradisiaca. Incluso, en sintonía con R. Steiner y los simbolistas rusos, alimentaba la creencia de que las revelaciones de San Juan Evangelista contenían ciertas cifras para comprender el universo o mundo. A ello obedece, sin duda, que entre el magma de manchas coloreadas y líneas agitadas asomen todavía restos de torres derruidas, ángeles con trompetas, tormentas calmadas, batallas apaciguadas y otras reliquias apocalípticas provenientes de la piedad y del arte populares, pero transfiguradas ahora en metáforas de los nuevos órdenes cósmicos.

(…)«Expresiones que se forman en mí de un modo similar, pero muy despacio; que son comprobadas y elaboradas por mí durante mucho tiempo y casi de un modo meticuloso según los primeros esbozos... Aquí desempeña un papel preponderante la razón, lo consciente, lo intencional, lo racional.» Así definía Kandinsky la «tercera fuente originaria», la *composición,* de las que realizará diez hasta 1939, y siete entre 1910 y 1913.

Al igual que las improvisaciones e impresiones, en esta nueva fuente, (…) la transición a lo abstracto fue también lenta y salpicada, a través de subtítulos como «rocas» o «batalla», de jirones indiciales.

(…)Aunque vinculada a las obsesiones apocalípticas, como afirma el subtítulo «Juicio Final», la

Composición* V *(noviembre de 1911, a la izquierda) impulsa en la serie un salto decisivo hacia lo abstracto. Rechazada por el jurado de la «Nueva Asociación de Artistas» de Munich, figuró en la primera exposición de *El Jinete Azul y,* a continuación, en las de Colonia, Berlín, Hagen y Frankfurt de 1912.

Comparada por el propio artista con una «tragedia cósmica» que se acerca a lo divino, en ella se reduce al máximo lo expresivo a través de lo inexpresivo e irreconocible con el fin de activar los acordes de los colores y «dejar brillar su pureza y su verdadera naturaleza como a través de un cristal opaco» *(Manuscrito de 1914)*. Pero al lado de este brillo un tanto apagado, en ella llama la atención la dispersión periférica de sus elementos. Posiblemente, tanto este color como el desplazamiento hacia los bordes, que se convierte en una constante en otras obras, tengan que ver con la asimilación peculiar del cubismo por parte de Kandinsky. Ya vimos cómo ponía la aspiración compositiva de Picasso en relación directa con la necesidad de crear una esencia pictórica abstracta, un cuadro traído a la vida a través de órganos propios, construido de un modo esquemático.

En esta misma dirección, es plausible que el protagonismo de las armazones lineales y la distribución centrífuga del cubismo hermético hayan incidido igualmente sobre las composiciones en grandes formatos que Kandinsky realiza durante el año **1913**, como ***Composición VI (arriba, a la izquierda)*.**

Por su parte los *Estudios para la Composición VII y* el *Esbozo* de la misma (1913, Lenbachhaus, Munich) pertenecen a la serie de diez grandes estudios al óleo y unos veintiún dibujos y acuarelas preparatorias para la *Composición VII* (1913, Galería Tretiakov, Moscú), considerada por su autor como la obra más relevante de este período. Interpretada como síntesis de motivos apocalípticos de lucha y resurrección, éstos acaban siendo sublimados en formas radicalmente abstractas. Sublimación mucho más declarada y en consonancia con *El problema de la forma* (1912) *y La pintura como arte puro* (1914) que se plasma en cuadros coetáneos como ***Mancha negra I (arriba, derecha)***

(…)Sin duda, el año 1914 es decisivo para la consagración de Kandinsky. En efecto, el fundador de la compañía automovilística Chevrolet, Edwin R. Campbell, animado por el marchante A. Jerome Eddy, le encarga cuatro pinturas murales para su apartamento en la Park Avenue de Nueva York. Precedidas de numerosos *Estudios*, fueron pintadas a comienzos de 1914 en Murnau y expuestas al año siguiente en la Galería *Der Sturm* en Berlín, no llegando a su destino hasta el verano de 1916. Hoy en día, bajo el título genérico de *Pinturas* (1914, núms. 198, 199, 200 y 201). Si bien se las relaciona con las cuatro estaciones, se trata de obras abstractas, de ritmos y colores muy vivos, próximas a otras pinturas del mismo año, como *Improvisación quebrada o Improvisación innominada.*

En paralelo a este salto a la abstracción, tan enraizada en la necesidad interior y el principio de la disonancia, Kandinsky muestra un profundo interés por la síntesis de las artes o un arte monumental que, sin duda, remite al propio romanticismo y al wagnerianismo ambiental. Entre 1909 y 1914 produce algunos poemas en prosa, como *Sonoridades* (1913), y en verso: *Cloe y Dafne* (1909), y las composiciones escénicas *Sonoridad amarilla, Sonoridad verde y Negro y blanco* (1909-1913). Como subraya en *Sobre lo espiritual en el arte* (1911) y en el ensayo *Composición escénica (Der Blaue Reiter,* 1912), ésta es para él la plasmación de la nueva versión de la obra de arte total. Definida como una combinación de los movimientos musical, pictórico y coreográfico, Kandinsky, tomando distancias respecto a R. Wagner, respeta la «necesidad interior» de las artes concurrentes, su propio universo y los medios expresivos, en la confianza de que el objetivo común borrará las diferencias y sacará a plena luz la identidad inherente a todas las artes.
(…)Existe, igualmente, abundante literatura sobre las correspondencias que se aprecian entre la pintura de Kandinsky y la música de Arnold Schónberg. Tampoco han pasado desapercibidas las habilidades del pintor como pianista y violonchelista ni las del músico como pintor. Pero fue, sobre todo, tras escuchar en enero de 1911 un concierto del vienés en Munich que le inspiró la citada *Impresión*

III - Concierto, cuando Kandinsky se decidió a escribir a Schónberg el 18 del mismo mes, manifestándole su simpatía y los puntos comunes de sus aspiraciones y manera de pensar y sentir.
Desde entonces se entabló una gran amistad, así como un común interés por la música, la pintura *y* el teatro, que les aproxima tanto en las obras, como *Sonoridad amarilla y La mano feliz,* de Schónberg, cuanto en sus análisis *Sobre lo espiritual en el arte y La enseñanza de la armonía (1911),* del músico, y su ensayo *«La relación al texto»* en el almanaque de *El Jinete Azul.*

LOS PINTORES DE «EL JINETE AZUL» Y LAS INFLUENCIAS DE DELAUNAY EN ALEMANIA

(…) El nombre de **Franz Marc** *(1880-1916)* ha quedado asociado al de Kandinsky como principal impulsor de *El Jinete Azul.* Iniciado en la pintura a la manera impresionista y tras una breve estancia en París durante *1903,* evoluciona hacia un arte próximo a Van Gogh(…).

A comienzos de *1910* inicia su gran amistad con A. Macke, quien durante el verano del mismo año le visita en dos ocasiones en su retiro de Sindelsdorf (Alta Baviera). Casi al mismo tiempo, entró en contacto con la «Nueva Asociación de Artistas» en Munich, en particular con Jawlensky y Kandinsky. Asimismo, cuando en noviembre visita la exposición de la «Nueva Asociación», lo que más interés le despierta son las pinturas de Derain, Vlaminck y Van Dongen.

(…)Por el momento, su pintura incorpora de un modo balbuceante el colorido fauvista, como apreciamos en *Desnudo con gato (1910*), pero, como salta a la vista en *Desnudos bajo los árboles (1911*), no renuncia del todo a la historia europea. En esta obra, aunque vuelva la mirada hacia el otro mundo fauvista idealizado y tamice los objetos a través de un colorido libre y antinaturalista, en particular el de los árboles y el cabello de las figuras, se inspira en la composición de Giorgione *La Venus desnuda.* Aun así, fue sintomático su retiro a la pequeña aldea de Sindelsdorf, ya que ello fue un primer peldaño para ir al encuentro de la esencia de las cosas más allá de las apariencias, confiando en trasvasar a su arte algo del idilio campesino originario con la naturaleza y con los propios animales.

En efecto, el animal, en cuanto personificación de aquellas cualidades de lo bello, lo puro y lo verdadero que ya no es posible hallar en nuestros semejantes, venía siendo un motivo recurrente en sus dibujos, esculturas, litografías y pinturas desde 1907. Pero el encargo que el editor Reinhard Piper le hace en 1910 para realizar la cubierta de su obra *El animal en el arte,* parece afianzarle en sus convicciones temáticas y pictóricas. En efecto, asumiendo la lección fauvista, empieza a eliminar lo anecdótico en beneficio de la simplificación formal y la tipificación de los animales; a soslayar lo accidental para mejor concentrarse en el lenguaje de cada forma. Para ver este deslizamiento bastaría comparar *Venados en el crepúsculo o Caballos paciendo 1* (1909 y 1910, respectivamente), unas pinturas naturalistas bastantes torpes, con las variaciones sobre el mismo motivo realizadas en 1911.
Nos referimos a *Los pequeños caballos azules, Los grandes caballos azules*, *Caballo azul II o* ***Los pequeños caballos amarillos*** **(1912,** ***a la derecha*****)**.

En esta serie apreciamos una gran simplificación de unos volúmenes cada vez más redondeados y entrelazados de un modo casi circular, un abandono de la profundidad espacial naturalista, así como una sustitución de los tonos locales por la fuerza expresiva y simbólica del azul, del amarillo o del rojo. Los caballos se vuelven un tanto irreales y se transfiguran a través de los colores cada vez más puros. Envueltos por la secuencia cromática, parecen fusionarse con el cosmos, convirtiéndose casi en cuerpos celestes, en arco iris y otras imágenes simbiotizadas con la naturaleza que les rodea.

(…) En paralelo, conocedor desde 1911 de la obra *Abstracción y naturaleza* y otros ensayos de W. Worringer (…) le estimula a unificar la proyección sentimental, que hasta entonces intentaba plasmar a la manera fauvista y expresionista, y la abstracción, que a partir de ahora sedimenta bajo la influencia de lo primitivo y el cubismo. Con este cruce se relaciona una fase experimental que nos ofrece, por ejemplo, ***Torre de caballos azules (1913, a la izquierda)***
Si hasta ahora el animal era representado en un espacio amplio y fluido, desde éstas pinturas se subordina a a una estructura espacial cada vez más tejida, mientras la propia figura se afianza con la geometría simple y angulosa que tiende a borrar las distinciones entre la materia orgánica y la inorgánica.
(…) Los motivos, atravesados de un modo incipiente por líneas de fuerza diagonales, se desintegran e ínter penetran de un modo prismático.
(…) La peculiar tensión entre las diagonales y la fragmentación del espacio, por un lado, y el cromatismo orfico, po otro, dan lugar a obras como:

Molino embrujado (1913, izquierda)
La lluvia (1912, abajo a la derecha)

Tras estas experiencias, Marc alcanza una madurez inconfundible que culmina en las pinturas que realiza durante 1913 y al año siguiente. A comienzos del primer año se traslada *a La pobre región del Tirol* (1913), pero, insatisfecho ante el naturalismo de esta primera versión, la retira del Primer Salón alemán de Otoño en Berlín, reelaborándola en ***Tirol*** **(1914, *a la derecha*)** en sintonía con una preocupación radical por la forma, por el *cómo* y por el *qué,* es decir, por las inquietudes apocalípticas en ellas traslucidas a través de la visión de la Virgen del Evangelio de San Juan.

(…)En estas pinturas imbuidas de religiosidad, Marc, eleva el arte al rango de una religión en la línea de aquella veta romántica que abogaba por una espiritualización de la naturaleza. Reflexionando sobre *La nueva pintura* escribía: «En la actualidad bajo el velo de las apariencias buscamos cosas ocultas en la naturaleza que nos parecen más importantes que los descubrimientos de los impresionistas. No buscamos y pintamos este lado interior, espiritual, de la naturaleza por humor o por placer, sino porque lo vemos...» (revista *Pan,* núm. 16, 1911-1912). En los *Aforismos* insistía en que «cada cosa tiene su envoltura y su núcleo, apariencia y esencia, máscara y verdad. Que nosotros sólo toquemos su envoltura sin penetrar en el núcleo, que vivamos de la apariencia en vez de ver la esencia de las cosas, que nos ciegue la máscara de las cosas, que no podamos encontrar la verdad, ¿qué importancia tiene esto frente a la certeza interior de las cosas?». En efecto, estos paisajes parecen vislumbrar un paraíso originario que el hombre sólo puede recuperar a través de su espíritu en el núcleo de las cosas. Pero los recursos del orfismo y del futurismo, a quien defiende abiertamente («Die Futuristen», *Der Sturm,* núm. 132, 1913), son aquí interpretados de una manera muy personal a base de las fuerzas diagonales y los prismas superpuestos y transparentes, luminosos y cristalinos, que invierten su sentido originario en aras de su propia interpretación de la naturaleza, de un modo de ensoñación mística y visionaria, de una nueva metáfora de la creación del mundo.

En las últimas obras realizadas, F. Marc transita de la pureza de los animales y la naturaleza a la de unas formas que juegan, luchan y explosionan entre sí, plasmando en un lenguaje abstracto esa metáfora de la destrucción y la creación. En una carta del 12 de abril de 1915 enviada desde el campo de batalla reflexionaba sobre su propia evolución pictórica: «El hombre no piadoso que me rodea, sobre todo el varón, no me provocaba mis verdaderos sentimientos, mientras el sentimiento vital virgen del animal permitía evocar en mí todo lo bueno. Y apartado del animal, un instinto me condujo a lo abstracto *(Abstrakten),* que me conmovía aún más; me conducía a un segundo rostro, que es

completamente hindú e intemporal y en el que el sentimiento vital suena de un modo totalmente puro. Sentía ya muy tempranamente al hombre como algo "feo", el animal me parecía más bello, más puro; pero en él descubrí tantas cosas desagradables y feas sentimentalmente que mis representaciones se convirtieron de un modo instintivo, por una fuerza interior *(innerer Zwang),* cada vez más esquemáticas, abstractas.»

Esta fuerza interior, tan próxima a las concepciones de Kandinsky, es la que, poco antes de estallar la guerra, le había impulsado a pintar obras cada vez más puras y abstractas, como la casi órfica ***Formas luchando (1914, a la derecha***).

Pero la abstracción para Marc no es sólo ni tanto una cuestión formal cuanto ética. Un tanto decepcionado por el hombre, los animales y la naturaleza: «Árboles, flores, tierra, todo se manifestaba -añadía en la citada carta del 12 de abril de *1915*- cada año más feo, en sus lados más desagradables, hasta que de repente me percaté por primera vez de la fealdad de la naturaleza, de su *impureza*. Tal vez nuestro ojo europeo ha envenenado y desfigurado el mundo; por este motivo sueño con una nueva Europa», el universo entero es sublimado en la pureza de las formas abstractas.

Si ya un año antes había clamado: «Oponemos un no a grandes siglos... Sabemos que todo puede ser destruido si los inicios de un nuevo cultivo espiritual no son puestos a salvo de la codicia y la impureza de la multitud. Luchamos por unos pensamientos puros, por un mundo en el que pueda ser pensado y dicho el pensamiento puro sin convertirse en impuro» *(Der Blaue Reiter, 2.a* ed., *1914),* estas pinturas abstractas bien pudieran ser consideradas alegorías premonitorias y cifraban ciertas ilusiones purificadoras en una destrucción, muy próxima a la estética de su admirado Nietzsche, de la vieja Europa, de la que, por ironía del destino, él mismo acabaría siendo una de sus víctimas en la batalla de Verdún.

En estrecha relación con *El Jinete Azul* de Munich se aglutinaron en torno a **Macke** los llamados «Expresionistas del Rin», los cuales expusieron en la Librería Cohen de Bonn en julio de 1913 con la pretensión de erigir un tercer centro artístico en Alemania. En ella participaron dieciséis artistas sin apenas afinidades y con una calidad desigual, pero con el propósito de «expresar lo anímico únicamente a través de la forma. El objetivo es la pintura absoluta»..

(…)Pero, desde luego, el más reconocido del grupo fue August Macke (1887-1914). Desde 1904 alumno en la Academia de Düsseldorf, dos años después se traslada a Berlín y asiste a las clases de L. Corinth. Pero lo que más le marca es la vivencia de la pintura impresionista durante su primera visita a la capital francesa en junio de 1907. (…) El impresionismo le ayuda, (…)a detenerse en la pincelada más suelta y el tratamiento de la luz y del color. Y esto es lo que se aprecia en los paisajes «según la naturaleza» y los retratos realizados a partir de 1909 y al año siguiente en el lago Tegern (Alta Baviera). Pero liberado ya de su embrujo, la poética impresionista seguirá dejando notar su impronta en la composición, la luminosidad y la elección de los motivos en sus futuras obras.

(…)En la ciudad del Rin, durante los meses de junio y julio de 1911 recibió la visita de Marc *y* contribuyó a la fundación de *El Jinete Azul* como intermediario con los museos, las galerías y los coleccionistas, así como en su calidad de expositor con el grupo y colaborador en el *Almanaque.*

(…) Aun así, su actitud respecto al grupo de Munich y, sobre todo, a Kandinsky es ambivalente. Tras la exposición que éste celebra en enero de 1912 en el Club Gereón de Colonia, le cae tan poco simpático, que Macke aconseja a Marc que trabaje «sin pensar demasiado en el jinete azul ni en el caballo azul». Y es que, reticente frente a la teosofía y las grandes palabras sobre lo espiritual, no se desentiende de los objetos y, a diferencia del pesimismo de su amigo Marc, su pintura respira una alegría y una identificación tales con la vida que, en sintonía romántica, desemboca en una unidad armónica del arte con la naturaleza, en una ligazón poético-mística que a través de los motivos exóticos y del jardín evoca una visión un tanto paradisiaca.

(…) Pasear entre las plantas, los árboles y los animales y observarlos equivale a tender vínculos y a hermanarse con ellos en un paraje de paz y ritmo universales; a «sentir su secreto» a través del lenguaje de las formas.

Ello es lo que se palpa en el ***Jardín zoológico I (1912, arriba a la derecha*)**, una composición presidida por unos árboles de trazos negros, en los que asoma un cierto parentesco con Kandinsky, un papagallo con su exótico colorido y unos personajes urbanos sin rasgos individualizados que contemplan absortos a los animales en una escena de colores cálidos y luminosos que desprenden un sentimiento de alegría.

Este paraíso moderno, que emana un cierto panteísmo, es el punto de partida del ***Gran jardín zoológico. Tríptico (1913, arriba*)**.

(…) Una vez más, la relación del hombre con la naturaleza y el animal no responde a una representación ideal ni encierra simbolismo alguno, ya que tiene que ver más con la magnificencia y el valor cromático de la naturaleza *in situ. Y* si bien, en particular en el panel izquierdo, se detectan aspectos geometrizantes del cubismo, se trata de una obra naturalista bajo la impronta «órfica».

(…)Aun considerando estos cruces, en su pintura, Macke dialogará mucho más con el orfismo y el futurismo, de tal suerte que entre *1913 y 1914* unas veces escora hacia uno, y otras, hacia el otro. Y es que, mientras el primero contribuye al dominio de los ritmos cromáticos, el segundo incide más sobre la estructura global, pero, de cualquier modo, el debate con cada ismo no discurre en etapas sucesivas, sino a través de un proceso interconexionado, como si se dotara de técnicas instrumentales para lograr sus propios fines.

(…) Pero esta obsesión por captar las energías cromáticas culmina en las realizadas durante ***1914,*** como ***Muchachas bajo los árboles (a la izquierda)***, en las que se detecta un tratamiento de la luz a lo Renoir. Las manchas solares en amarillo y los reflejos luminosos que colorean y disuelven los troncos de los árboles y los cuerpos de los personajes, evocan todavía la técnica impresionista, aunque los contrastes nada tengan que ver con ella y sí, en cambio, con las teorías de R. Delaunay.

Un segundo grupo de obras está formado por aquéllas en las que se aprecia una influencia más acusada de la sistemática cromática y las formas circulares de Delaunay, si bien siguen subordinadas a las perspectivas naturalistas. Bastaría contemplar, ***Paseo* (1913, *a la derecha*)**,

y, sobre todo, ***Jóvenes***

***bañistas con la ciudad al fondo* (1913, abajo)**. Posiblemente, esta última se relacione con el detalle de las Gracias en la *Ciudad de París* (1912) de R. Delaunay, si bien estamos ante una composición más tectónica que se construye a base de segmentos de círculos y un mosaico de formas curvas.

NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN DEL CUBISMO (1907-1914): BRAQUE, PICASSO Y J. GRIS

Si el impresionismo es saludado como la aurora de la disolución, el cubismo es la gran alternativa revolucionaria en la que cristaliza la ruptura radical con la tradición renacentista y sus estribaciones, naturalistas o académicas, y se traspasan los umbrales del siglo xx. A caballo entre los dos siglos y durante la primera década del nuevo hemos sido testigos ya de lo que denominaríamos el «estallido de los referenciales», es decir, de un desdoblamiento, preñado de consecuencias y signo de 'modernidad, entre los valores comunicativos o calificadores de los objetos representados y los valores autónomos de cada uno de los elementos pictóricos. Pero, si en los diferentes ismos la

alteración de los tonos locales habituales tenía como secuelas imparables las primeras transgresiones de la representación artística, y así sucedía en los ismos ya analizados, en el cubismo se consuma la deconstrucción compleja del sistema espacial de la representación tridimensional, produciéndose un corte histórico y conceptual irreductible a cualquier precedente. (…)

EL PRIMITIVISMO DE PICASSO ENTRE EL AÑO 1906 Y EL 1907

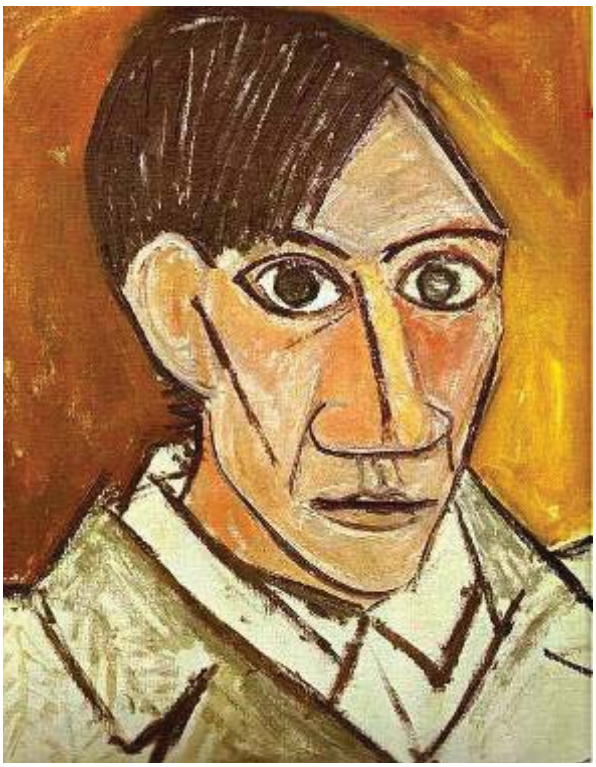
Mientras G. Braque continuaba cultivando el fauvismo hasta el verano de 1907, Picasso, tras haberse establecido de un modo más permanente en 1904 en el número 13 de la calle Ravignan de París, conocido como el *Bateau-Lavoir,* y exponer en febrero de 1905 en la Galería Serrusier, seguía un tanto aislado y despreocupado respecto al acontecer del arte nuevo. Recluido en la colonia de artistas españoles de París, no sale de su ámbito hasta que, gracias sobre todo a la mediación del poeta G. Apollinaire, comienza a frecuentar la *Closerie des Lilas,* círculo literario simbolista.

Ciertamente, el clima que se respiraba en este círculo era el de un nuevo clasicismo, que en la pintura se traslucía, asimismo, en las salas o retrospectivas que el Salón de Otoño había dedicado en 1904 a Puvis de Chavannes, en 1905 a Ingres, así como en la lectura abusivamente clasicista de G. Seurat que realizaba el Salón de los Independientes.

(…) Aunque Picasso visitó el Salón de Otoño de 1905, no le llamó apenas la atención la «caja fauvista», pero sí se la prestó a la pintura de Ingres y del aduanero H. Rousseau. Sin duda, una obra como la del *Baño turco* (1859-1862), del primero, le introducía en sus propias infracciones sobre la proporción del cuerpo femenino o en los secretos de la línea y del dibujo. Por otro lado, aunque la coleccionista G. Stein le presenta a Matisse en la primavera de 1906, tan sólo tras su vuelta a París en otoño entabla una relación continuada con él y con Derain. No obstante, con seguridad había visto la *Bonheur de vivre* del primero, ya que había sido expuesta durante el mes de abril en el Salón de los Independientes, y si en algo sintoniza con los fauvistas, es por ese otro mundo que asoma en ésta y otras pinturas similares; por su clasicismo idealizado, al que Picasso pronto se encargará de orientar hacia un mundo más cotidiano. La ocasión se le presenta cuando en mayo abandona París camino de España y se retira en Gósol.

En efecto, durante el verano de 1906 vive en este pequeño pueblo de los Pirineos catalanes e inicia una serie de cambios experimentales muy notables. Los resultados son unas pinturas íntimas, realizadas en un ocre monocromo y con un gran sentido del dibujo y del contorno. Entre ellas sobresalen ***La Toilette (arriba a la izquierda) y El harén (a la derecha)***. En esta última recurre al género de la pastoral de la «edad de oro», pero, a diferencia del tratamiento idílico por parte de Ingres, Matisse y Derain, lo trivializa según su peculiar manera. La escena, ambientada en ocre dentro de un espacio casi vacío, con un decorado un tanto exótico, es una

suerte de recapitulación para nada brillante. No obstante, con esta obra inicia las representaciones múltiples del mismo desnudo, captado en diversas actitudes y poses que ya empiezan a ser tratadas por separado y de un modo discontinuo.



(…) Se ha discutido si fue Vlaminck o Matisse quien, en otoño de 1906, puso a Picasso en contacto con el arte negro, mientras es bien sabido que su interés por lo primitivo se incrementó al visitar la retrospectiva que dedicó a Gauguin el Salón de Otoño de 1906. No obstante, a excepción de algún caso aislado, no es este primitivismo el que despierta en estos momentos el interés de Picasso, sino aquel otro que había descubierto durante la primavera del mismo año en El Louvre en una exposición que este museo organizó sobre la escultura ibérica prerromana. Será este fondo ancestral, de raíces ibéricas primitivas, el que irá saliendo a plena luz en las obras que realizará en el otoño y hasta bien entrado el siguiente año.

Particular interés despiertan en este deslizamiento hacia el primitivismo algunos retratos, como ***Autorretrato (a la izquierda)*** **.**

(…)La pintura, deudora de la nobleza de los retratos clásicos, es transfigurada gracias a un primitivismo que deforma los aspectos fisonómicos más evidentes, como los ojos, las cejas y el rostro en general, pero al mismo tiempo el carácter resultante inexpresivo e impersonal, casi de máscara, es contrarrestado por una captación del personaje que se relaciona con los recursos de la caricatura.

En Picasso, el retorno a lo primitivo, fase que se extiende desde el verano de 1906 hasta la primavera de 1907, significa un ahondar en el gusto por lo arcaico, o en la propia escultura ibérica(…). La tosquedad, el desprecio por el refinamiento, la predilección por las deformaciones, la estabilidad y el vigor, que auguran esa permanencia y el halo de lo primitivo, estos eran algunos de los valores que le atraían en aquellas culturas mediterráneas. Pero Picasso, hasta en estas referencias a lo primitivo, es un artista moderno bastante atípico, pues no acude a las habituales de su admirado Gauguin o de sus amigos los fauvistas, pero sí, en cambio, esta sintonía con el primitivismo le ayuda tanto a superar cualquier veleidad• impresionista o postimpresionista, por las que casi nunca se sintió atraído(…)

(…)Picasso lleva hasta sus límites la estilización «ibérica» y la modelación escultural, al modo de un bajo relieve, mientras la influencia de Cézanne está presente en el carácter un tanto monumental de las figuras y en la distribución autónoma, por separado, de la luz y la sombra.

En particular, ***Dos desnudos*** (**1906, *a la derecha***) tanto puede ser interpretado como una misma figura desdoblada, como un yo y su imagen refleja, y así parecen avalarlo su disposición y los gestos, cuanto como una pareja en papeles complementarios y actitudes

de entrega, aunque, en ambos supuestos, volcados hacia una interioridad psicológica y plástica. Ambos cuerpos bulbosos se cierran sobre sí mismos, pero su torpeza, al pretender moverse y girar, acrecienta su plasticidad, esa calidad un tanto escultórica que no obedece tanto al modelado de bulto redondo como al de un relieve bastante plano. Se origina, así, un espacio menos profundo de lo que parece a primera vista, tan sólo acentuado por la huella de las grietas o de algo que simula abrirse y es proclive a borrar las diferencias entre las figuras y un fondo tratado al modo de los primitivos italianos. Incluso, el color de terracota oscura o de rojo amarronado, casi lindante con una monocromía en ocre, está en consonancia con la gravedad de las figuras y la iluminación que ellas mismas irradian.

Por si estos cuerpos y el conjunto no transpiraran ya ese primitivismo' difuso de ascendencia mediterránea, que Picasso cultiva desde su estancia en Gósol, la presencia más explícita de lo ibérico se detecta sobre todo en la estilización de las cabezas, en las formas romboides de los ojos o las cejas y en la deformación general de la figura que está` situada a la izquierda; en la que se encuentra al lado derecho, la cabeza gira en perfil perdido, la pierna derecha pierde la similitud para mejor fundirse con el fondo, la parte superior del tronco está girando y el perfil de tres cuartos de espalda se orienta hacia la hendidura de una supuesta cortina. Asoman, así, las primeras deformaciones intencionadas, frutos de la torsión a la que están siendo sometidos los cuerpos y de las descentraciones espaciales. Unos recursos que le darán mucho juego en la evolución posterior.

A comienzos de 1907, Picasso sigue cultivando el primitivismo, pero, como se aprecia en numerosos bustos y cabezas, las figuras pierden en plasticidad y, posiblemente ya bajo la impronta de las máscaras africanas, se vuelven más esquemáticas, simples y angulosas. (…) Tanto lo uno como lo otro están en la base de los **dibujos y las pinturas preparatorias (*a la izquierda)* para la gran composición del año y de todo nuestro siglo: *Las señoritas de Aviñón (pag. siguiente, a la derecha).***

«LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN», UNA OBRA DE TRANSICIÓN

A comienzos de 1907 el desnudo sigue siendo el motivo dominante en la pintura de Picasso. Y si Matisse y Derain, los dos artistas más reconocidos del momento, le interesan, es por la fuerza expresiva que confieren a las figuras en las obras más recientes.

(..)Amparados en la autoridad crítica o en la historiografía canónica, muchos textos de divulgación o incluso de erudición han considerado a esta pintura como la primera obra cubista. Sin embargo, hoy en día, convertida en un emblema de nuestro siglo, es más bien abordada cual un inventario de problemas; o contemplada como una obra de transición en la que culmina la fase de «Picasso antes de Picasso» y nos adentra en las antesalas del cubismo. Pero, además, estamos ante una obra creada desde una gran soledad, que la mantuvo casi escondida, ya que sólo era conocida por unos pocos amigos de Picasso hasta que éste decidió mostrarla, en 1916, al gran público en el Salón Antin de París. Para más intriga, no la puso título alguno, aunque, bromeando, aceptó el del mote que le inventó Apollinaire: «El burdel de Aviñón».

Considerada en sí misma, la pintura enlaza con la tradición inconográfica que remite el *Baño turco* de Ingres, ciertas bañistas de Cézanne y las obras ya citadas de Matisse, Derain y otros. Pero, ¿cómo, si atendemos a ciertas discontinuidades en ella detectables o a una cierta teatralidad barroca, pasar por alto algo tan familiar para Picasso como *Las Meninas* de su admirado Velázquez? (…)Pero más allá de estas y otras analogías, lo que más aproxima a ambas obras es el protagonismo concedido al espectador. Este es quien unifica realmente las figuras del burdel, tanto en su sentido afectado, incluso anonadado por la insolencia y la desfachatez de las desnudas, por una confrontación sexual inesperada (…) volcada hacia la exterioridad y la mente del espectador.

(…)Lo primero que llama la atención es que contradice la unidad tradicional, atravesada como está por la *discontinuidad formal*. A pesar de estos parentescos, los desnudos de cada prostituta no se relacionan entre sí como grupo en sus acciones ni en el espacio donde cohabitan. Si a primera vista se insertan en una narración pictórica, a continuación la transgreden. Esto es algo que se delata en el tratamiento aislado y por separado de cada uno de ellos(…)

Como nos muestran los *Cuadernos* realizados entre marzo y julio o las acuarelas preparatorias, la génesis del cuadro fue muy laboriosa. Picasso experimenta con el conjunto y con cada figura en un juego. permanente de repeticiones, variaciones y transgresiones, barajando múltiples aspectos y ensayando soluciones provisionales que sólo se aquietan en la definitiva. Invirtiendo el tópico neoclasicista, parecen perseguir la fealdad ideal a través de la transgresión de todo canon. (…)

En efecto, los dos desnudos centrales son imágenes frontales, estáticas y concentradas, que hacen causa común a través de la posición, los ropajes, el entrelazamiento de las piernas, la ausencia de modelado, el color de sus carnes y los rasgos ibéricos de sus rostros, en los que tornea el perfil de la nariz, o la angulosidad de sus siluetas. (…) Pero, a pesar de las deformaciones, siguen fieles a la forma y la epidermis neutralizada del busto clásico.

El desnudo que levanta a la izquierda la cortina, con una mano deformada que le parece ajena, torsiona su cuerpo, provocando las angulaciones y una cierta geometrización. Si bien parece observado desde distintos ángulos, su cuerpo aparece casi fusionado con el fondo, sobre todo las piernas. Pero lo más llamativo es cómo ha alterado el rostro ibérico inicial en algo más deformado, de perfil, aunque con el ojo de frente. Se trata de una solución más pictórica que parece sintonizar con el primitivismo egipcio u oceánico que venía filtrándose en algunas obras de Gauguin, con las que Picasso había tomado contacto ya en 1901.

Por su parte, el desnudo que se abre paso a la derecha entre las cortinas es todavía más salvaje. Atrapado en unos pliegues que simulan una solidificación del espacio, suele tomarse como el embrión de la poética cubista. Su anatomía geometrizada y la posición de tres cuartos generan orientaciones espaciales ambiguas, mientras el rostro, ya transfigurado en máscara, es el que más se asemeja a una escultura negra. En cambio, sus colores chillones, rojos o verdes, naranjas o azul, saturados al máximo, se inspiran más en lo oceánico que en lo africano y son el germen de un expresionismo inconfundible y brutal de Picasso.

Finalmente, la prostituta agachada ofrece al mismo tiempo el aspecto frontal: el rostro, y el dor-

sal: el resto del cuerpo. La máscara facial se entronca en la espalda sin mediar el cuello, sometida a un retorcimiento inverosímil. Torsión salvaje que se refuerza con la desviación de la nariz hacia el lado izquierdo y la asimetría, inexistente en las culturas «bárbaras», de sus desorbitados ojos. (…)

A estos cambios sorprendentes no es ajeno el interés renovado que el arte tribal despierta en Picasso, sobre todo en la visita que, acompañado por Apollinaire, hace al Museo etnográfico del Trocadero en junio de 1907. Aunque ya conocía obras de este tipo, la visita supone una revelación que no sólo le abre nuevos arcanos artísticos, sino un mundo mágico y habitado por fuerzas secretas, como las sexuales o catárticas, que pretendía desatar con su pintura. Con todo, sería engañoso vincularlo a obras africanas u oceánicas concretas, ya que las máscaras con las que se compara su obra no se encontraban en el Trocadero, ni Picasso estaba interesado en copiar modelos, sino, más bien, en asimilarlos e interiorizarlos para así transfigurarlos según sus propios fines creativos. Aparte del valor estético, para él segregan valencias antropológicas y psicológicas que encarnan emociones penosas, algo vivido, y le estimulan una libertad formal desconocida. Su primitivismo, pues, ya no es el de un estado idílico, el de la «edad de oro» o la añoranza de la Arcadia, como en los fauvistas, sino el de un retorno a la naturaleza salvaje y descarnada del burdel, del encuentro sexual vivenciado como un conflicto animal en la jungla urbana, pero que, a pesar del transcurso del tiempo, permanece idéntico a sí mismo e inexpugnable detrás de cada civilización (L. Steinberg, 1972).

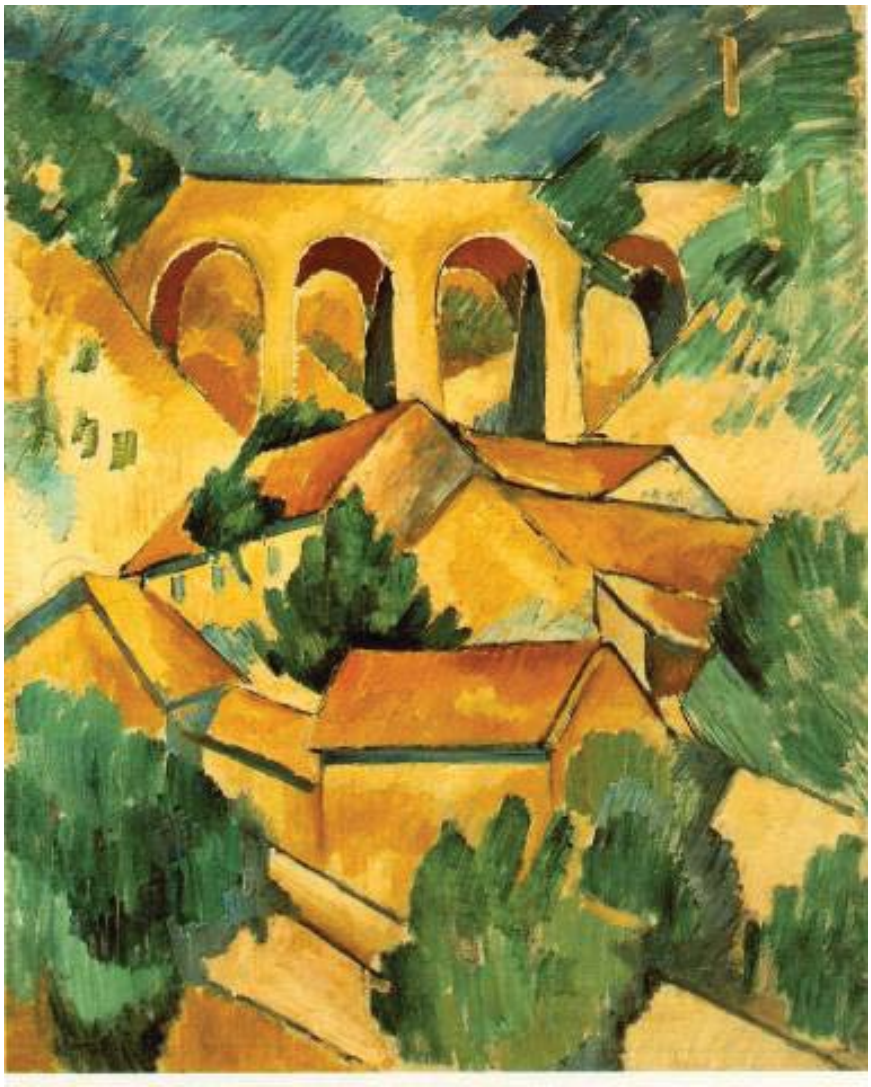
Aun cuando la tarea de unificar el escenario visual corre a cargo del espectador, detrás de las discontinuidades formales indicadas asoman ciertos vínculos envolventes, ya sean el color rosáceo de los desnudos y su tratamiento anguloso, los ropajes y la cortina, la línea como portadora de la articulación de las figuras y del movimiento o los efectos de compresión y repliegue del espacio sobre sí mismo, así como la negación de la vacuidad de los espacios vacíos. En particular, entreverados en los pliegues azulados de las cortinas a la derecha, que simulan un bajorrelieve, se ha apuntado la huella de Cézanne y el brote del cubismo(…)

Tras una realización accidentada y prolongada, *Las señoritas de Aviñón* quedaron colgadas y casi recluidas en el estudio del Bateau-Lavoir(…). Según parece, G. Apollinaire no tuvo ocasión de contemplarlas hasta el otoño, en compañía del crítico Félix Fénéon, encontrándolas incomprensibles, mientras el segundo aconseja a Picasso que se dedique a la caricatura. Por su parte, Matisse y Derain, las consideraba un «revoltijo horrible», las vieron entre noviembre y diciembre, quedando no menos desconcertados y juzgándolas «locas o monstruosas». (…) Pero el disgusto o el desconcierto que esta obra suscitaba no se debía tanto a la transgresión de los cánones cuanto a la fealdad y las disonancias que emanaban de sus rostros y, tal vez más, en razón de lo que dejaba traslucir en el clima parisino: un desprecio por la pintura francesa moderna y un aislamiento orgulloso frente a la moda fauvista o cezanniana y a otras inquietudes coetáneas. Sin embargo y a pesar de este rechazo, *Las señoritas de Aviñón,* junto con otras pinturas en proceso de realización, como *Tres mujeres***,** seguían colgadas a finales de 1907 en el estudio de Picasso, convertido, por cierto, en un lugar de encuentro y debate no sólo sobre su obra, sino sobre la de otros artistas. Y no es casual que si Braque traía incluso las suyas al estudio de Picasso, Matisse intercambiara algunas pinturas con él.

Por si fuera poco, la crisis del grupo fauvista, acaecida durante la primavera de 1907, y la revaluación de Cézanne, que ya venía produciéndose desde 1904 en las sucesivas presencias en los salones de los Independientes y de Otoño y culmina en la retrospectiva que este último le dedica en 1907, sumen a la escena parisina en una cierta confusión, en la que se inscribe también el propio desconcierto de *Las señoritas de Aviñón*. Pero la situación comienza a clarificarse, aunque no sin contratiempos, durante el mismo año. Matisse abre su Academia de pintura en el antiguo Convento Los Oiseaux, ello marca un punto de inflexión en sus tensiones con Picasso, ya que Derain y Braque se convierten en seguidores de Picasso, y las relaciones entre los picassianos y los matissianos se vuelven más tensas, desembocando en un aislamiento cada vez más notorio de Matisse en los círculos vanguardistas.

LA FASE TEMPRANA DEL CUBISMO BAJO LA SOMBRA DEL PRIMITIVISMO Y DE CÉZANNE

Recapitulando lo sucedido durante los últimos años, G. Apollinaire comenta, en 1913, en *Los pintores cubistas:* «La nueva escuela de pintura lleva el nombre de cubismo; se le ocurrió irónicamente a Henri Matisse, en otoño de 1908, al ver un cuadro que representaba casas cuya apariencia cúbica le sorprendió vivamente. Esta estética nueva se elabora al principio en el espíritu de A. Derain, pero las obras más importantes y más audaces que produjo fueron inmediatamente las de un gran artista que se le debe también considerar como un fundador, Pablo Picasso, cuyas invenciones, corroboradas por la sensatez de Georges Braque, que expuso en 1908 un cuadro cubista en el Salón de los Independientes, se encuentran formuladas en los estudios de Jean Metzinger, que expuso el primer retrato cubista en el Salón de los Independientes de 1910.»



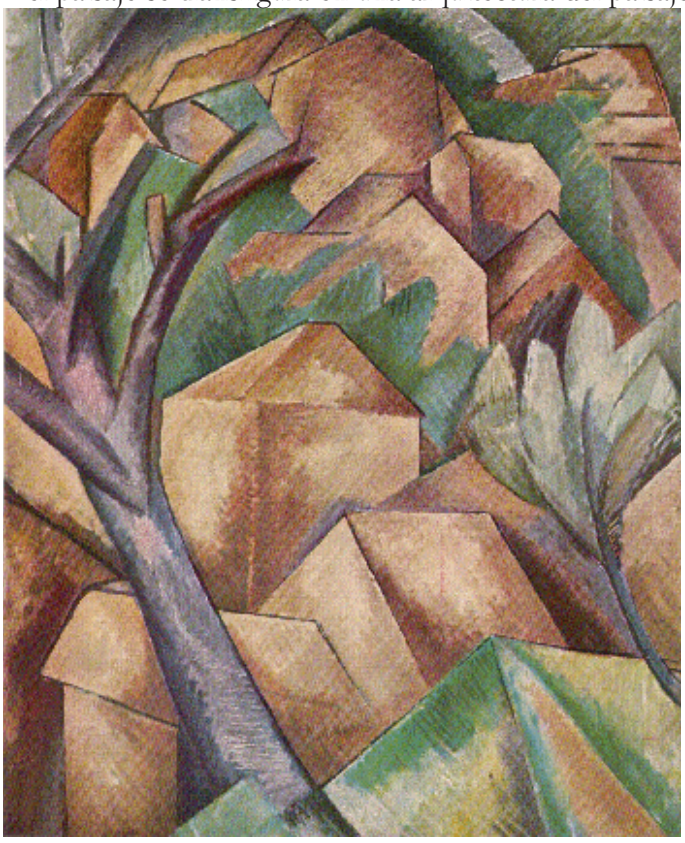
(…)En este clima, un tanto confuso para todos, unos y otros participan de búsquedas comunes y mantienen unas excelentes relaciones entre ellos, como las que hemos visto entre Picasso, Matisse y Derain, o entre Braque y Dufy, pero la situación y las dependencias cambian de manera notoria a partir de 1908. Incluidas las que instauran Braque y Derain con relación a Picasso.

En efecto, **G. Braque** continúa realizando paisajes fauvistas en La Ciotat hasta el verano de 1907, pero la impresión que le causan, probablemente, las acuarelas de Cézanne en la Galería BernheimJeune de París durante el mes de junio y, con seguridad, las pinturas que contempla en la retrospectiva que le dedica el Salón de Otoño, le estimulan la transición del fauvismo al cezannismo o a lo que también ha sido denominado el «estilo protocubista». Esto es lo que apreciamos en las obras realizadas en L'Estaque entre octubre y mediados de noviembre del mismo año, momento en que retorna a París y acaba algunas de ellas. Así, por ejemplo, en ***Viaducto en L'Estaque*** **(1908, arriba *a la derecha*)** se trasluce el mismo motivo de Cézanne, así como algunos de sus recursos pictóricos, pero se atemperan acentúan los volúmenes arquitectónicos y rocosos.

Mientras en ***Calle cercana a L'Estaque*** **(1908, pag.siguiente a la izquierda)** es más intencionado el cambio de colores, más reducidos, oscuros y contrarios a la práctica fauvista.

Los realizados ya en París, como en ***El Castillo en la Roche-Guyon (1909-abajo***), muestran que el alejamiento respecto al motivo le permite una mayor concentración plástica respecto a los volúmenes más estereométricos o las incipientes perspectivas variadas y a la reducción cromática a una gama de ocres y amarillos en contraste con los verdes de la vegetación.

Pero, sin tantas vacilaciones, en las realizadas durante el mes de agosto, como ***Casa en L'Estaque (abajo-izquierda)*** y *Casas en L'Estaque* , se consuma la inversión respecto al naturalismo de tal modo, que la arquitectura en el paisaje se transfigura en una arquitectura del paisaje. Así pues, la transformación de las casas en cubos, el árbol cilíndrico formando diagonal en el primer término a la izquierda, los planos inclinados y el juego volumétrico de los alzados y las cubiertas cada vez más abstractas, generan ángulos diversos por relación a la superficie. Y todo ello acentuado, incluso, por la desaparición de la perspectiva aérea y una elevación de las casas que no permite puntos de fuga y altera las perspectivas habituales.



Pero mientras el volumen se origina por facetas y la línea estructura en oblicuo al conjunto, se eliminan los detalles y arabescos de su fase anterior, del mismo modo que la paleta renuncia a los colores brillantes fauvistas y todo queda neutralizado en ocres, marrones y amarillos, en verdes y grises.

Sabemos que **Picasso** visita a Braque en su estudio de la calle d'Orsel en París, en diciembre de 1907, y, como sucediera a la inversa, tiene la oportunidad de ver las pinturas del segundo, en particular las obras posfauvistas o de transición

a un incipiente cubismo cezanniano. Según parece, estas obras no le impresionan de momento, preocupado como estaba con el motivo del desnudo, pero sí es posible que el ejemplo de Braque le despertara un interés por Cézanne que, sin embargo, no se deja sentir en los paisajes hasta que en agosto de **1908** se traslada a **La-Rue-des Bois** y, en paralelo a lo que está pintando Braque en L'Estaque, realiza una serie de *Paisajes y* ***Casa en el jardín (a la derecha)*** , que completa en París durante el otoño y en esta misma dirección prosigue en el invierno de 1908-1909: *Cottage y arboles* o en la primavera de **1909:**

Paisaje con puente(a la izquierda). No obstante, en estas series la influencia cezanniana aparece entreverada con una interpretación un tanto «ingenua» de las casas, la vegetación y los árboles, que anuncia la confluencia entre el primitivismo de Rousseau y un cezannismo no tan evolucionado como el de Braque. Sin duda, fruto de la admiración de Picasso por el «Aduanero» (…)

Como sabemos, **Henri Rousseau** (1844-1910) había sido admitido en la escena parisina desde finales del siglo y había pintado obras como *La gitana durmiendo* (1894),

Jungla con simios y una botella de leche (1906, a la derecha)

Tampoco fue gratuito que participara en 1905 en el Salón de Otoño, que consagró al fauvismo, con la gran pintura *El león hambriento se avalanza sobre el antílope* (1905), obra que con toda seguridad contempló Picasso, así como las que produce a partir de entonces. Pero aparte de admirar en su realismo el abandono de las convenciones académicas y la ignorancia de las de los impresionistas, lo que más seducía a Picasso de su arte era el enfoque objetivista que le daba, la precisión volumétrica de sus figuras, el tratamiento de la vegetación y de la hierba como un abigarramiento casi táctil, la carnosidad y la enfatización de las ramas y de las hojas, la intrigante atemporalidad y paralización del tiempo.

Sin embargo, la aportación más personal de Picasso al cubismo naciente no proviene tanto de estos paisajes o de ciertas naturalezas muertas coetáneas cuanto de lo que podríamos considerar su especialidad: las composiciones con figuras. Y sin duda, la obra más significativa de esta contribución es ***Tres mujeres (1907-1908, a la izquierda).***

Tres mujeres había surgido al aire libre, pero pronto es recluido en el estudio. No obstante, el proceder cezanniano aquí constatable no proviene de sus bañistas, sino del tratamiento simbiótico a que somete al paisaje y a las naturalezas muertas, trasvasado ahora, de un modo impúdico para Cézanne, al contacto físico y comprensivo de los desnudos. Lo que diferencia a Picasso de sus coetáneos, incluido Braque, es que, si bien asimila al maestro, no sucumbe a sus hechizos. Su absorción directa a través de sus obras o por mediación de las de Braque, no es literal o mimética, sino vivenciada desde la ambivalencia y el conflicto, emulando y transgrediendo, como si estuviera «resistiendo a Cézanne» (L. Steinberg, 1978.

En *Tres mujeres* se detectan sin duda ingredientes de esta asimilación, ya sea la ilusión de bajo relieve a base de facetas afines que sólo muestran partes frontales, la ausencia de intervalos entre las figuras, su fusión homogénea con el fondo, el recurso tímido al *passage,* los planos quebrados y resaltados por las transiciones suaves de color, etc. Al mismo tiempo, no obstante, presenta ambigüedades que derivan de la resistencia insinuada. De nuevo, la conciencia moderna de la sexualidad, en cuanto búsqueda de lo primordial, converge plásticamente con estos cuerpos toscos que bucean en lo originario y lo primigenio de la representación de lo real, como si el lienzo se contrayera y doblara físicamente o asistiéramos a la epifanía del volumen en la superficie del plano, de lo tridimensional desde lo bidimensional. Picasso se resiste también a la unidad del cuadro, abogando por la individualización de cada forma, por cambios formales en los rostros y los cuerpos, por las discontinuidades en los cortes y las aristas pronunciadas de los contornos y los planos triangulares que cuartean la superficie. Esta triangulación poco tiene que ver con la concepción vulgar del cubismo que, invocando antecedentes en Durero o L. Cambiaso, se limita a geometrizar los cuerpos, sino que brota de las sucesivas particiones y segmentos de la superficie originaria, sometida a presiones previas a la emergencia de esas figuras tan compresionadas y recluidas sobre sí mismas.

Aunque Braque y Picasso se relacionaban desde hacía más de un año, sólo a finales de 1908 estrechan su amistad, y durante los primeros meses de 1909 se encuentran casi a diario, intensificando el intercambio de puntos de vista. (…)

EL CUBISMO ANALÍTICO (1909-1910)

En pocas relaciones, como las que se inician ahora, ha existido una compenetración tan sincera y fructífera entre dos artistas tan complementarios como opuestos, pues si Bráque suele ser el primero en promover las innovaciones, Picasso las explota con más pasión y consecuencias. Por decisión propia y mutuo acuerdo se aíslan de la comunidad artística con el fin de poder estar «muy concentrados». Una concentración a la que el más maduro Picasso estaba ya habituado y de la que brotará, de un modo harto silencioso, uno de los períodos más decisivos para el arte de nuestro siglo.

En junio de 1909, **Braque** se traslada a la Roche-Guyon, un lugar pintoresco situado en un meandro del Sena en donde Cézanne había estado también en 1885, y permanece allí hasta finales de agosto. (…)Por su parte, Picasso sale a primeros de mayo para Barcelona, y en los primeros días de junio se traslada a Horta de Ebro (hoy en día Sant Joan, Tarragona). Desde entonces, ambas localidades, en particular la segunda, quedan ligadas a la historia del cubismo.

En La Roche-Guyon, Braque se quedó prendado de unas ruinas medievales rodeadas de bosques, que convirtió en motivo predilecto de sus obras: *El Castillo en La-Roche-Guyon* (…). Todas traslucen que su identificación con Cézanne tiene que ver, ante todo, con la «realización», esto es, con la elaboración minuciosa de la materia y las técnicas, la pasta y el pigmento; con la suficiencia del color para transcribir el espectáculo visual.

(…)Los primeros paisajes de **Picasso** en Horta, como el casi desconocido *Montaña de Santa Bárbara* (col. part.), parecen calcados del motivo homónimo de la Sainte-Victoire, pero en seguida se aprecia en ellos un viraje radical, la distancia que interpone respecto a Braque y las resistencias que de nuevo opone a Cézanne.

La alberca, Horta **(1909, *a la derecha*)**(…), resalta la contraposición entre los efectos contundentes de los volúmenes y el plano del lienzo. Aunque fieles al motivo, éste es interpretado con más libertad que en los paisajes de Braque, siendo aprovechado para configurar unos sólidos más geométricos e iniciar un proceso abstractivo. Si bien Picasso recurre a la sintaxis del bajorrelieve, delimita de un modo más preciso las superficies por las líneas y los claroscuros.

(…)Algo que en *La alberca* se pone de manifiesto en la elevación hacia el fondo del cielo del racimo de viviendas y la espacialidad diferenciada del plano intermedio y del depósito; o en el despliegue de clausuras y aperturas espaciales, en la relajación de la cerrazón de las superficies en los muros, en la oscilación entre éstos y los fondos, entre lo bidimensional y tridimensional, entre los alejamientos y las proximidades, etc.

(…)Estos paisajes de Braque y Picasso suelen ser considerados como las obras primerizas del cubismo analítico, del que se centra en el análisis de los objetos en sus formas básicas y desintegradas, se preocupa por la estereometría, renuncia al ilusionismo y reúne en una sola imagen la visión obtenida desde diferentes ángulos.

Tras la vuelta a París en la primera quincena de septiembre de 1909, Picasso realiza en el estudio *Bateau-Lavoir* una presentación de la obra pintada en Horta de Ebro. (…)

Por su parte, **Braque,** tras abandonar a finales de agosto de 1909 La Roche-Guyon, se instala de nuevo en París. Durante este otoño y el invierno pinta una serie de naturalezas muertas que toman como motivo instrumentos musicales, reconocibles en las fotografías coetáneas de su estudio. Éstos le

permiten experimentar a sus anchas con el espacio «manual» o «táctil», ajeno por completo al rigorismo fisonómico y el ilusionismo escultórico de Picasso. Asimismo, enlazando con una tradición francesa que se remonta a Chardin y otros, rompe también con Cézanne en el modo de tratar estos instrumentos. Pero la elección de los mismos tiene que ver tanto con la convicción de que la música es un alegoría creadora y paradigma de la abstracción cuanto con la circunstancia de estar rodeado por ellos y percatarse de que la vivencia de su tacto, muy en consonancia con su obsesión por explorar pictóricamente lo táctil, es decisiva.

Si todavía en los primeros de la serie, como ***Candelero (1910, a la derecha)***, la elaboración plástica de los objetos se fusiona cada vez más con los fondos en un campo pictórico poco profundo, más y más plano, en el que la materialidad del motivo se transfigura en una sustancia cromática neutral que parece propagarse a través de las irradiaciones y los reflejos de unos *passages* cuyos valores de iluminación y colorido se vuelven más autónomos. Gracias a un proceder de enorme concentración pictórica, deudora de la «realización» mediante el color, Braque obtiene un entramado complejo y muy fragmentado de planos facetados y al mismo tiempo fluidos que, al deslizarse de continuo, impulsan un dinamismo espacial inusitado. (…)

Durante el año 1910, la actividad de Braque, ausente de París desde la primavera hasta diciembre, disminuye por motivos varios. No obstante, en las escasas obras realizadas durante este período afianza la introducción del formato oval, que tanto contribuirá a destruir la concepción del cuadro como ventana, y produce un deslizamiento paulatino hacia la abstracción. (…)

Sin duda, a lo largo de 1910 y hasta la primavera del año siguiente, el protagonismo corresponde a un Picasso aislado a propósito(…)

Durante los primeros meses de 1910, Picasso continúa su interés por la figura humana y profundiza en una fase experimental en la que frágmenta el volumen en facetas y poliedros, aunque sin cuestionar la forma orgánica y homogénea. Al igual que Braque, Picasso se desenvuelve en el espacio imaginario del taller cubista, tamizándolo todo a su través, pero mientras el primero convierte los instrumentos musicales en naturalezas muertas, el malagueño instaura con ellos una ligazón más umbilical a través de la analogía y del contrapunto con la propia figura humana.

Picasso había iniciado con anterioridad el tratamiento de estos motivos simbiotizados(…), pero no los retorna hasta que en la primavera de 1910 realiza algunas pinturas tan significativas como ***Muchacha con mandolina-Fanny Tellier (a la izquierda)***, un ejemplo primerizo de la

representación de la media figura y punto de partida para los cuadros del alto cubismo. Inspirada como salta a la vista en la música, inaugura la simbiosis y las analogías entre el cuerpo y el instrumento musical, así como los inicios de la descomposición de la forma orgánica. Asimismo, no pasan desapercibidos la complejidad y la ambigüedad de las perspectivas o el debilitamiento de los volúmenes en beneficio de una pintura en dos dimensiones, impulsando así lo que podríamos considerar una transición de lo «escultórico» de su trayectoria precedente a lo pictórico.

Desde unas actitudes similares, Picasso comienza en primavera los primeros «retratos cubistas»: el de *Wilhelm Uhde* (1910) y el de ***Ambroise Vollard (a la derecha)*** , en el que trabaja casi seguro hasta el otoño. A pesar de que en ellos se acentúa la descomposición de la forma orgánica y se deslizan hacia la abstracción, en ambos pone al descubierto sus grandes dotes como dibujante, casi como caricaturista, así como para la individualización. Por ello mismo, a pesar de las abundantes angulaciones y aristas que desintegran el retrato, de las superficies cristalinas continuas o de la ósmosis con la que lo envuelve, el espectador es capaz todavía de reconstruir un parecido excepcional con los modelos.

LO ANALÍTICO SE VUELVE HERMÉTICO (1910-1912)

No obstante, el paso decidido hacia el alto cubismo analítico, conocido también como *hermético,* se produce a partir de julio de 1910 durante la estancia de Picasso en Cadaqués. (…) Pero durante el verano, recluído en el puerto catalán, Picasso(…), aprovecha el verano para resquebrajar hasta el límite la forma orgánica y cerrada e incoar una manera cubista más hermética y abstracta, profundizando en los motivos abordados en la primavera y tomando distancias con rapidez respecto a Braque.

Tal como se aprecia en los dibujos y grabados de este verano o en óleos como *Mujer desnuda* (National Gallery of Art, Washington), *Mujer con una mandolina* (Museum Ludwig, Colonia) o *Guitarrista* (Centre G. Pompidou, París), la interpretación de la figura humana deriva en una invención de equivalencias abstractas para las tensiones de lo real. Tanto la mujer como los instrumentos musicales parecen ser, más que una causa, los apéndices dé los elementos pictóricos. Los tirantes o líneas de fuerza que, en realidad, son aristas, o éstas, que no son sino bordes, originan superficies cuyo carácter se desvirtúa; iluminaciones y modelaciones que se extinguen o achatan; de la fragmentación de los volúmenes en facetas sólo quedan las aristas de planos, mientras éstas pasan a ser una suerte de marcador lineal que se transfigura en un sistema casi incorpóreo de índices y pistas. Diríase que la estructura lineal de la figura queda al descubierto, reforzada por la austeridad y la monocromia de los

colores. Y, no obstante, a través de las proporciones y los ritmos lineales, de las direcciones del entramado espacial o de ciertos índices gestuales, es posible asociar la obra con su título.

Tras el regreso de Cadaqués a París, desde el otoño de 1910 al verano de 1911 y a pesar de que entre diciembre y febrero de 1911 expone en la Galería Vollard, Picasso prosigue su trabajo en solitario, negándose a participar en las primeras muestras cubistas del Salón de los Independientes. Aunque mantienen cierta correspondencia, nunca como ahora Picasso y Braque se sienten más separados. Y mientras el francés prosigue en L'Estaque con sus naturalezas muertas y paisajes cada vez más abstractos, en Picasso la tensión aumenta(…) Así, por ejemplo, **Picasso** en óleos como el ***Acordeonista*** **(1911 - derecha)** ahonda en la desintegración y la fragmentación de la forma orgánica, pero, ahora, fusiona ésta cada vez más con el fondo, logrando una unificación muy «pictoricista» y abstracta. Aunque empeñado en una fusión similar, **Braque** en ***Hombre con guitarra*** **(verano de 1911 – abajo *a la izquierda***) es más comedido y recurre a una disposición

equilibrada y casi simétrica en sus lados, así como a unas tonalidades más controladas. Pero, en ambos, la pincelada, a base de brochazos en horizontal, da entrada a una más declaradamente «puntillista», que pronto servirá para introducir colores más libres e incluso atmosféricos. Apenas se ha reparado en que la pincelada cubista potencia tanto los juegos de luces y sombras como una superficie que segrega transparencias, ni que, a través de ella, Braque y Picasso, al igual que habían roto con el punto de fuga mediante las perspectivas múltiples, lo hacen ahora con una fuente lumínica única. Pero, además, este protagonismo de la pincelada si por un lado favorece una fluidez en las fusiones de las figuras, reducidas en esta fase hermética a esqueletos lineales, con los fondos, por otro, incide sobre las calidades matéricas que, a no tardar, horadarán la propia materialidad del cuadro cubista.(…)

En éstas obras ambos nos ofrecen un repertorio de trucos visuales, de ilusiones ópticas o ficticias respectos de la corporalidad de las figuras y los objetos, del espacio y de los valores cromáticos o tonales. Ambos rechazan los íconos reconocibles y manipulan las ilusiones representativas mediante índices de reconocimiento, cargados de ambigüedad, en los que se esfuma todo rastro de significado literario, cada

vez más abierto a múltiples referentes potenciales. Pero tal vez, mientras las obras de Braque son más discernibles en sus alusiones iniciales, Picasso explora una metamorfosis de los elementos con el fin de instaurar analogías morfológicas.

(…) Picasso continua cultivando preferentemente la figura humana en unas composiciones verticales y piramidales que refuerzan cada vez más el armazón lineal, si bien introduce índices más legibles, incluídas las letras.

Picasso – 'El aficionado' – 1912 (a la izquierda)

Picasso – 'Ma Jolie' – 1912 (a la derecha)

Por su parte, **Braque**, inicia el momento más abstracto del cubismo. Pero no tanto a través de la eliminación de todo índice de reconocimiento, todavía muy presente en las pinturas con figura como ***El Portugués (1912, a la izquierda)***, cuanto a través de la composición.

(…) No obstante, a pesar de la ruptura con la forma orgánica y homogénea de los objetos, la composición cubista seguía siendo clásica, piramidal y centrípeta. Sin duda, una de las aportaciones más sobresalientes de Braque, es el vaciado del centro del cuadro y el deslizamiento de su peso compositivo hacia los bordes. Esta tendencia a la composición centrífuga culmina en Braque durante la primavera de 1912 en una pintura que parece resumir muchas de las inquietudes que le asaltan desde que se quedó aislado en Ceret tras la vuelta de Picasso a París. Nos referimos a ***Hombre con violín (1912- en pag.siguiente a la izquierda).*** A pesar de que el motivo es aún una figura humana, en ella todo está

tratado como si fuera una naturaleza muerta, mientras exacerba la descentralización y el vaciado del eje central vertical, desplazando el peso de los márgenes y forzando así la apertura virtual del cuadro en distintas direcciones en un formato oval que, más bien, tiende a la clausura.

Esta fase hermética y tendente a la abstracción, que había iniciado Picasso en Cadaqués y prolonga Braque hasta la primavera de 1912, acaba siendo muy concentrada y ensimismada. Sin embargo, en paralelo a esta abstracción, ambos introducen algunas innovaciones que presagian su negación y abandono. Sin pasar por alto la presencia progresiva de una gama más amplia de colores en sus pinturas, se generaliza el formato oval, en vertical y en horizontal, el cual aparte de relativizar los ángulos, afianza la condición de la obra cubista como *tableau-objet*.

Pero, de un modo un tanto paradójico, ello empieza a filtrar una objetualidad que se ve reforzada por la presencia, cada vez más frecuente, de letras y palabras entreveradas en la maraña de la armazón lineal, tal como advertimos (…) en los óleos *Ma folie* de Picasso *o El Portugués y Clarinete y botella de ron sobre mantel* (otoño de 1911) de Braque.

EL CUBISMO SINTÉTICO Y EL PRINCIPIO «COLLAGE» (1912-1914)

Por este proceder, a pesar de estar bordeando un proceso de abstracción radical, ninguno de los dos traspasará definitivamente sus umbrales. Antes, al contrario, parecen asustarse de semejante posibilidad, pues, en el fondo, ambos entendían su arte como una manera original y nueva de acercarse a los objetos, desde un peculiar y más profundo realismo. En particular, Picasso, un artista representativo por encima de todo, se ve abocado casi a su pesar hacia lo abstracto, pero, tal vez por ello, reacciona con más decisión y deriva a otra de sus discontinuidades características. Pareciera, en suma, como si en el momento en que su arte lograra una complejidad mayor en la interacción de los planos y la abstracción, asomaran los primeros indicios de la superación.

A consecuencia de estas tensiones, durante los primeros meses de 1912 asistimos a un período bastante fluido, en el cual, las composiciones abstractas coexisten con una invasión más decidida de las letras o las palabras que, en cuanto introducen ciertas pistas, tanto resaltan la materialidad como suscitan asociaciones de ideas y poéticas o evocan acontecimientos de la vida cotidiana como la prensa, la música, los bailes, el amor, etc.

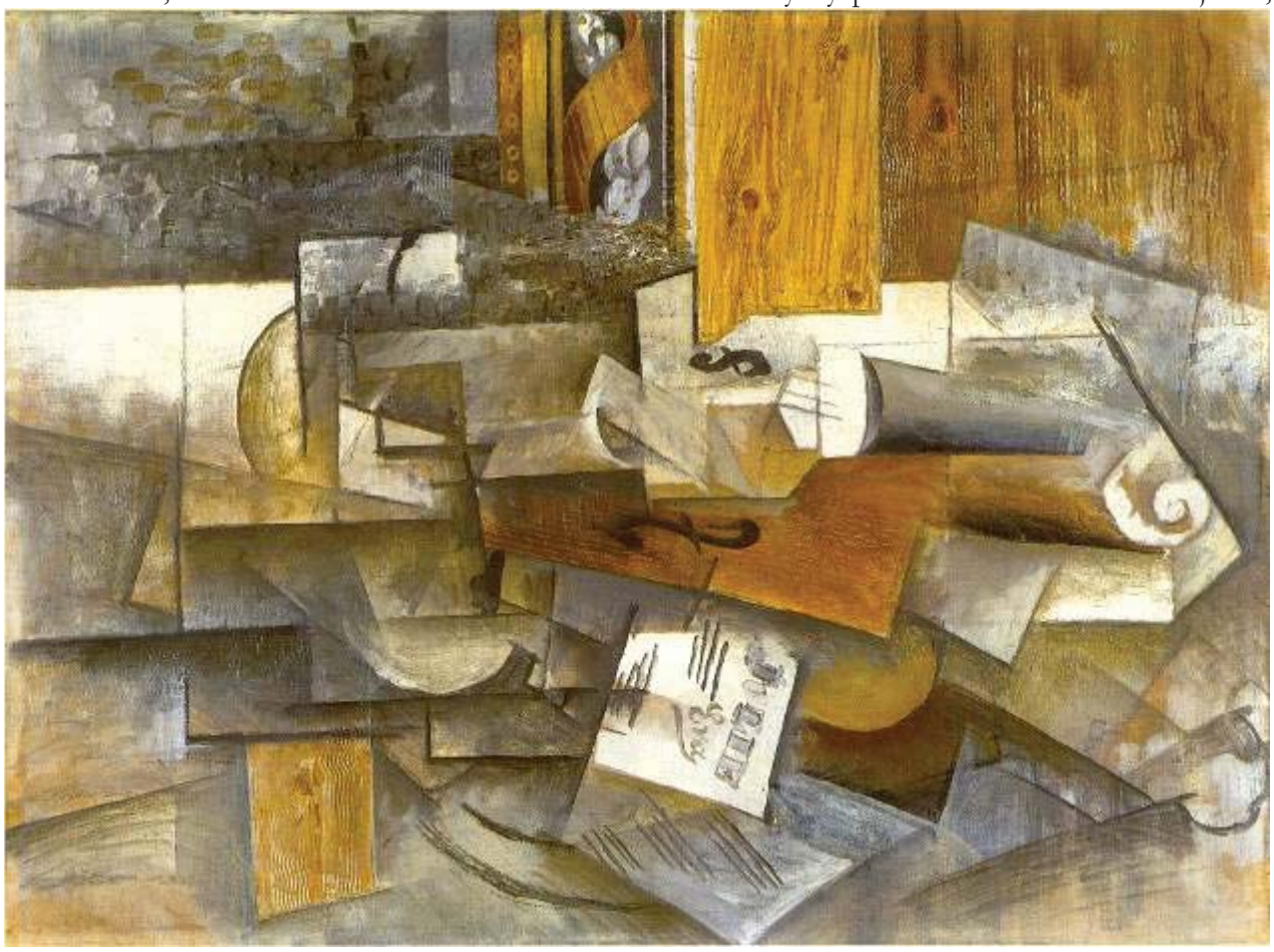
Pero, en paralelo a esta coexistencia entre dos sistemas: el abstracto y el letrista, se inicia un proceso de simplificación de los propios objetos representados y una clarificación compositiva del conjunto.

(…) En realidad, ambos estaban dando los primeros pasos hacia lo que se conoce como el cubismo sintético(…)Entre las obras que mejor reflejan la confluencia de estos tres «sistemas» se

encuentran la citada *Ma folie*, la ***Mesa del arquitecto*** **(principios de 1912, derecha)** de Picasso ; ***Homenaje a J S. Bach*** **(otoño de 1911, abajo *a la izquierda*)** *y Violín y clarinete* (primavera de 1912), de Braque. En estas dos últimas incluso, junto a, las letras y las formas más aplanadas; aparecen' los veteados de la madera en una pared, una técnica de ilusionismo matérico que Braque había aprendido como pintor de brocha gorda en Le Havre y París.

Estando todavía en París, durante la primera mitad de mayo, Picasso descubre el *collage,* una técnica de consecuencias imprevisibles para el arte de nuestro siglo. En efecto, la ***Naturaleza muerta con silla de rejilla*** **(mayo de 1912, *a la izquierda*)** es el primer experimento donde los fragmentos de realidades extra-artísticas son integrados en el contexto de un cuadro. De formato oval y enmarcado por un cordel real, la figuración indicial y casi abstracta en su parte superior contrasta pero, al mismo tiempo, se mezcla parcialmente a través de los reflejos del color y las aristas con el hule estampado que, a su vez, simula de un modo sorprendentemente verista, casi hiperrealista, la rejilla de una silla, que ocupa la parte inferior y se ha transmutado en una mesa. Si por un lado, el cordel, el hule estampado y las letras *Jou,* abreviatura evocadora de *Journal,*

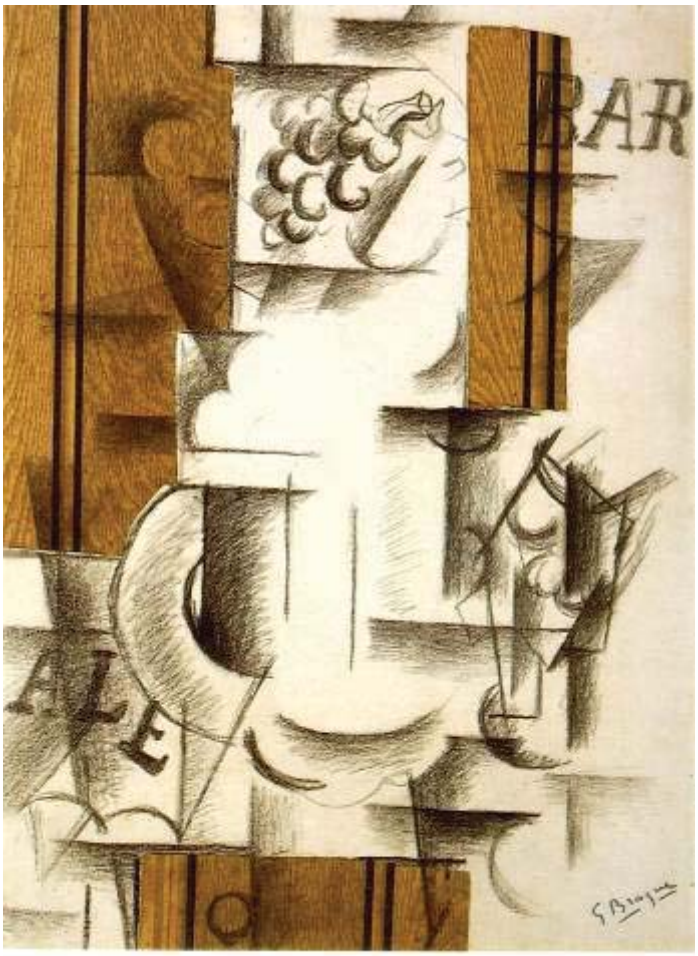
conservan la materialidad propia y no se diluyen en una identidad pictórica, por otro, quedan incorporados artísticamente a la estructura global de la obra. (…)
Ya en Céret, adonde Picasso se traslada a mediados de mayo y permanece hasta el 20 de junio,



realiza uno de los óleos más brillantes de la transición a la fase sintética del cubismo: ***Violín, «Jolie Eva»*** **(mayo-junio de 1912, arriba)**.
El 12 de junio, en una carta, dice: «Creo que mi pintura ha ganado en robustez y claridad.» En efecto, si contemplamos esta pintura, que él mismo considera la más relevante de las realizadas en Céret, apreciamos que todo aparece más compacto y estructurado: los fragmentos del violín están articulados en superficies continuas y cerradas, mientras las franjas verticales ambientales exploran al máximo el ilusionismo objetual y matérico de la madera veteada; y si las formas se tornan más planas y legibles, la simulación del veteado activa los aspectos texturales, hasta incidir en la propia materialidad.

(…)Los únicos contactos artísticos que mantiene Picasso en Céret y Sorgues son los epistolares sobre todo con Braque, de quien está esperando con ilusión la llegada. Ésta se produce a finales de julio o primeros de agosto, y la convivencia durante más de un mes es una ocasión única para profundizar en la relación personal y artística(…). Ambos siguen concentrados en las obras de transición al cubismo sintético (…)cuando Braque experimentó con los primeros *papier collé,* el equivalente al *collage* del primero en su acercamiento a los materiales encontrados e incorporados al nuevo contexto del arte.
En efecto, como relatará posteriormente Braque, paseando por las calles de Aviñón sus ojos se fijaron en un rollo de papel pintado, simulando el veteado de la madera, que se exponía en el escaparate de una tienda dedicada a estos artículos.
Tras esperar unos días a que Picasso se trasladara a París, compró una cierta cantidad del mismo con objeto de completar, pegándolo, unos dibujos a carboncillo sobre fondos blancos que estaba realizando.

El resultado fueron los primeros *papiers collés:* ***Frutero y vaso*** **(derecha),** *Cabeza de hombre u Hombre con una* pipa. A pesar de las afinidades con el *collage* picassiano de primeros de mayo, este experimento del francés saca a la luz las maneras diferentes de encarar el mismo problema. Junto al hecho de que el *papier collé* es más acorde con la evolución de Braque, se revela más equilibrado y armonioso en la coexistencia de los distintos medios expresivos. Tras su primer *collage,* Picasso no había continuado por este camino, pero se sintió muy impresionado cuando, a mediados de septiembre de vuelta en Sorgues, Braque le mostró sus nuevos experimentos. Ya en París en octubre, adopta la técnica que había descubierto su amigo y se entrega de un modo frenético a experimentar con ella durante los dos próximos años.



Entre septiembre de 1912 y agosto de 1914, Braque realizó unos cincuenta *papiers collés.* Pero, mientras los primeros se limitaban a combinar las cabezas o las figuras, dibujadas a carboncillo de un modo muy esquemático, con el veteado de la falsa madera, lo que imprime a la «composición» un tono mate austero y unitario, los realizados durante 1913 y el año siguiente se enriquecieron con las texturas y los colores más vivos. Incluso, estimulado sin duda por Picasso, incorpora recortes de periódicos, precintos de marcas comerciales, anuncios de revistas ilustradas, programas de cine y otros materiales encontrados. Los resultados son unas obras planas y articuladas con mucha claridad, que recurren a técnicas mixtas del óleo, el guache, el dibujo a carboncillo o a lápiz y el papel pegado, y se inscriben plenamente en el cubismo sintético. Baste recordar, por ejemplo ***Guitarra*** **(1913, *a la izquierda*)** o *Guitarra y programa: «Statue d'épouvante»* (noviembre de 1913.).

Por su parte, Picasso supera en seguida a su descubridor en el número y la calidad del *papier collé,* radicalizando su técnica en cuanto a los materiales apropiados y los colores ampliados, usufructuando sus equívocos y ambivalencias, así como los desplazamientos entre los significados objetivos, ilusionistas y lingüísticos. Durante el otoño de 1912, no sólo se apropia del papel que simula el veteado de la madera, sino que amplía el repertorio de los papeles pintados a los de motivos florales: capullos de

rosa o guirnaldas, peras o manzanas, así como partituras musicales u hojas de periódicos.

(…) La dedicación casi completa por ambos artistas al *papier collé,* en particular durante el año 1913, propicia una notable disminución de su actividad pictórica estricta. Incluso, la nueva técnica acaba fundiéndose con el óleo o incidiendo decisivamente en su composición y en el tratamiento de los objetos. Las pinturas, en efecto, abandonan en paralelo la fragmentación y el hermetismo abstracto de sus formas en beneficio de una representación resumida y sintética de los objetos, los cuales comienzan a invadir con claridad amplias zonas de las superficies y a animarlas con un cromatismo hasta entonces desusado. Como se aprecia, por ejemplo, en los óleos como *Violín y periódicos (Formas musicales)* (invierno de 1912 a 1913), *Violín: «Valse» o*

***Mesa pedestal (*1913, derecha),** en **Braque** se produce un trasvase de las técnicas del *papier collé a* la pintura, si bien ésta irradia una coherencia más lograda en la composición y una contundencia en la cerrazón de las figuras, así como una armonía tranquila en las tonalidades amarillas, marrones y grises.

Durante la segunda mitad de 1912, **Picasso** también trasvasa las técnicas del recorte nítido, la distribución de la superficie en áreas planas y simplificadas, el enriquecimiento cromático, propio de *sus papiers collés,* a la pintura al óleo.(…)

Posiblemente, los óleos que mejor ejemplifican estos trasvases, que desembocan en la fase sintética plena, son ***Hombre con una guitarra*** (**1913**, **izquierda)** *y Jugador de cartas* (invierno de 1913 a 1914).

El cubismo sintético parece menos abstracto que el analítico, pero estas y otras obras ponen de manifiesto que ello sólo es así de un modo relativo. En efecto, si a primera vista las figuras son más legibles, su manera más esquematizada o estilizada y la ocupación del espacio por amplias superficies planas de colores delimitados y contrastados pueden resultar, en ocasiones, bastante más intrincadas y herméticas que lo que aparentan.

Durante la primera mitad de 1914, tanto

Braque como Picasso inician un nuevo camino, ya que, junto a estos óleos que en su composición se asemejan a un *collage* pictórico, realizan otros en los que se aprecia primero una irrupción tímida y, poco después, una invasión del punteado divisionista. (…)Iniciaban, así, una nueva manera de encarar la pintura, en la que abandonan el espíritu de la composición *y* del colorido en aras de una relajación *y* un lirismo desconocidos hasta entonces. Posiblemente, uno de los óleos que mejor resumen los ingredientes de tendencias un tanto contrapuestas sea el ***Hombre con guitarra*** **(1914, *a la derecha*), de G. Braque**.

Sin duda, con él culmina la serie de personajes con instrumentos musicales que había iniciado en 1911, pero, sobre todo, sintetiza las técnicas derivadas del *papier collé,* la incorporación de la arena, los simulacros del veteado o las cenefas, la animación puntillista y un cierto clasicismo monumental y de pintura al fresco. Esta es la última obra relevante antes de ser movilizado el 24 de agosto en Le Havre con el rango de sargento de infantería.

Por último, Picasso se traslada nuevamente a Aviñón en julio de 1914, en donde permanece durante el verano y realiza una pintura muy colorística, en la que el puntillismo juega un papel destacado. (…) Resumen tanto los logros como ciertas ambigüedades entre la pintura y el *papier collé, los* juegos de imágenes, la puesta en escena y el cuestionamiento del ilusionismo. Estas obras intrigantes cultivan una profusión heterogénea de motivos cubistas y reminiscencias barrocas, homogeneizadas a través de la intensa tonalidad verde, que bordea lo decorativo. Tal vez, por ello ha sido considerada, no sin cierto riesgo, como el inicio de un «cubismo rococó», que se prolonga durante la guerra.

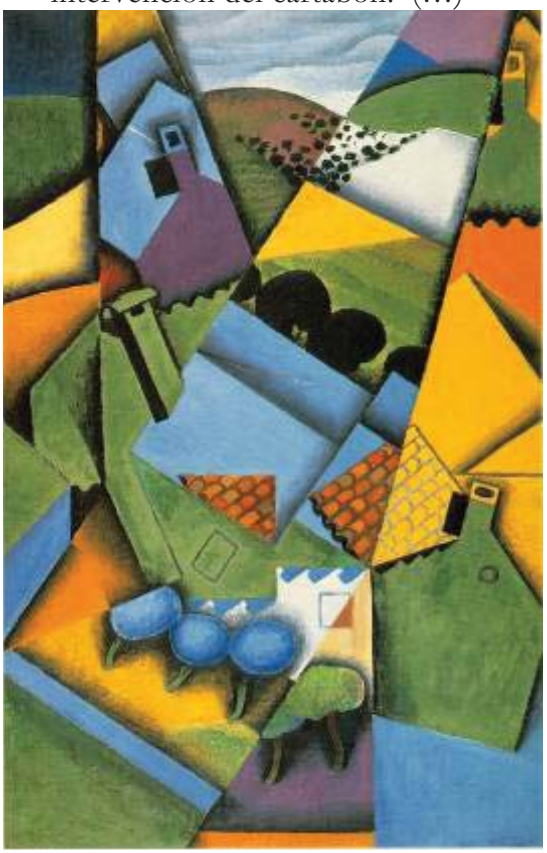
LOS INICIOS DE JUAN GRIS

El madrileño José Victoriano González, conocido universalmente como **Juan Gris** (1887-1927), llega a París en 1906. Al poco tiempo se integra en el círculo español en torno a Picasso, ocupando el

estudio en el *Bateau-Lavoir* que acababa de dejar libre el holandés K. van Dongen. Gris había iniciado ya en Madrid su actividad como ilustrador de libros y como dibujante y caricaturista en revistas. *(…)*Pero, a pesar de estar inmerso en el laboratorio cubista, no se lanza a la aventura pictórica hasta 1911, tras una reflexión sobre las naturalezas muertas y los volúmenes sólidos en la vía abierta por Cézanne.

Indudablemente, bajo el estímulo de Picasso y la influencia crítica de A. Salmon y Apollinaire, Gris explora con gran atrevimiento durante la primavera de 1913 el *papier collé*. En las obras realizadas con esta técnica, casi siempre mezclada con el óleo, usufructúa una composición en barras verticales, un colorismo exuberante para el primer cubismo y los trucos más osados del ilusionismo espacial y la simulación objetual de falsos mármoles, madera veteada, papeles pintados, etc. Así surgen obras como ***Jarra de cerveza y naipes*** **(abril de 1913, *a la derecha*).**

(…) Durante el mes de agosto de 1913, J. Gris se traslada a Céret, en donde Picasso se encontraba ya desde el mes de abril y con quien intercambia frecuentes visitas. En esta localidad realiza sorprendentes óleos, como ***Paisaje con casa en Céret*** **(abajo *a la izquierda*)**, pletóricos de colorido e intensos brillos, invadidos por detalles naturalistas reconocibles en unas formas entreveradas con motivos ornamentales curvilíneos. Pero la distribución del espacio, fragmentado en grandes áreas diagonales y angulares que a veces se intersecan, obedece a la intervención del cartabón. [3](…)



El recurso a este instrumento geométrico se generaliza desde finales de 1913, condicionando la organización espacial y transvasándolo al *papier collé.* Precisamente, esta técnica mixta la cultiva con tanto empeño que llega a desplazar a los óleos. (…)

Por este proceder realiza durante 1914 unas cincuenta naturalezas muertas con los motivos habituales de botellas, guitarras, lámparas, mesas, tazas, vasos, etc. (…)

En todos ellos emplea los fragmentos recortados parecidos al *papier collé,* pero acentuando en ellos su valor de *collage,* esto es, la presencia realista de lo encontrado *y* su incidencia decisiva sobre la composición, la materialidad *y* la densidad objetuales. En este contexto, estas obras de Gris son más complejas y radicales que las de Braque y Picasso. Por primera, vez la superficie puede llegar a cubrirse de fragmentos de papel de periódicos o agotar las posibilidades de composición abstracta a través de esta

3 Consta de dos reglas fijas en forma de ángulos adyacentes de 45 y 135 grados. Se usan también otros cartabones para comprobar la exactitud de ángulos de 30º, 60º, etc. en trabajos de formas poligonales.

técnica. Una técnica que puede suscitar los efectos más imprevistos, llevar al límite los contrastes entre el volumen y las superficies o alterar las relaciones formales y significativas hasta hallar la composición satisfactoria.

Pareciera, pues, como si Gris trabajara en un laboratorio de formas sin ideas preconcebidas, en el que la emoción corrige de continuo cualquier regla siguiendo un doble movimiento: primero, agrupa las formas descubiertas en atención a la ley de «una arquitectura abstracta» "y, a continuación, las cualifica e individualiza a través del dibujo, las sombras y los punteados. Y, mucho más, lo serán los óleos que realizará, como veremos, a partir de 1915.

(a la izquierda) Maceta de geranios (1915)

El estallido de la primera guerra mundial supuso el final de la colaboración estrecha entre los tres «grandes» del cubismo y, en particular, entre Braque y Picasso. Asimismo, dispersa a los partidarios parisinos del cubismo, como Apollinaire, Salmon, M. Raynal, D. H. Kahnweiler, sospechoso y objeto de persecución por su nacionalidad alemana, y otros.

Pero, mientras tanto, la gran revolución artística que había desencadenado, se había extendido tanto a **la Escuela cubista de París** como a los diversos países europeos y se filtraría en las más diversas vanguardias de la posguerra y los años veinte.

LA ESCUELA CUBISTA EN FRANCIA (1910 – 1914)

(…) El secreto con el que Picasso y Braque experimentan en su fase más hermética a partir de 1911 y su ausencia del Salón de los Independientes en el mismo año, explica que la Escuela cubista emergente, aun reconociendo a Braque y Picasso como sus iniciadores, difiera sensiblemente de los planteamientos de éstos. En efecto, a diferencia del grupo del *Bateau-Lavoir* en torno a Picasso, Gleizes, Le Fauconnier y Metzinger, (…) los martes por la noche en el Café del Bulevar de Montparnasse, *La Cloiserie des Lilas*. No obstante, el aglutinante más decisivo fue un segundo lugar de encuentro; en efecto, a partir de 1910, algunos pintores y poetas empiezan a reunirse los domingos en el estudio de los hermanos Duchamp, los cuales, junto con el bohemio F. Kupka, ocupaban unos hotelitos en la calle Lamaitre, núm. 7, de Puteaux. Precisamente, a ello se debe la denominación posterior del *Grupo de Puteaux*.

De estas reuniones, sobre todo de las que se celebraban en el primer lugar, surgió la idea de crear un nuevo comité y de proponer a Metzinger entre sus miembros para seleccionar las obras a mostrar en los distintos salones. Es así como se produjo la representación conjunta de los cubistas en el XXVII Salón de los Independientes durante el mes de abril de 1911, la primera manifestación para el gran público. No obstante, las obras fueron presentadas en dos salas diferentes: la Sala *41,* considerada como la cubista por antonomasia, agrupaba las pinturas de R. Delaunay, A. Gleizes, M. Laurencin, Le Fauconnier, F. Léger y J. Metzinger, es decir, de los vinculados al café *La Cloiserie des Lilas. Y* mientras una Sala de transición, la *42,* acogía una retrospectiva del aduanero H. Rousseau, la Sala *43*

incluía las pinturas de los artistas más ligados al grupo de Puteaux: los pintores M. Duchamp, R. de la Fresnaye, F. Kupka, E Picabia, y el escultor Archipenko. (…)

Después de la celebración de este Salón, el término cubismo empieza a ser utilizado corrientemente. Apollinaire lo incorpora ya en la introducción a la exposición *Los independientes,* que tuvo lugar durante los meses de junio y julio de 1911 en el VII Salón del Cercle d'Art de Bruselas. El mismo M. Puy, en contra de la opinión extendida entre el público de que el cubismo es sobre todo una geometría misteriosa y arbitraria que los artistas imponen a la naturaleza, lo considera un arte realista: «El cubismo parece ser un sistema de base científica que permite al artista apoyar su esfuerzo sobre datos ciertos. La base teórica del diseño es el paralelepípedo regular que se llama cubo; en la práctica, todos los cuerpos son reducidos a poliedros que el artista se aplica a resaltar y a poner en su sitio las aristas y los planos. Tienen hambre de verdad objetiva» .

Durante el verano del mismo año, Jean Metzinger, reconocido por todos como el tercero en discordia, matiza sobre el hecho de que «unidos por una disciplina ejemplar, estos pintores no obedecen a ninguna palabra de orden, ni son esclavos de fórmula alguna... Ellos han eliminado el prejuicio que ordenaba al pintor permanecer inmóvil, a una distancia determinada, delante del objeto y de no fijar sobre la tela más que una fotografía retiniana más o menos modificada por el sentimiento personal. Se han permitido girar alrededor del objeto con el fin de ofrecer, bajo el control de la inteligencia, una representación concreta de varios aspectos sucesivos. El cuadro posee el espacio; ¡he ahí!, también reina en la duración» («Cubisme et tradition», *Paris Journal, 16* de agosto de 1911). (…)

Como es fácil advertir, todas estas reflexiones críticas, que van jalonando la propia articulación de la Escuela cubista, tienen que ver con cuestiones que sí habían planteado Braque y Picasso en la fase analítica, pero que habían rebasado ya en el momento más hermético y abstracto, para nada cezanniano, en el que se encontraban coetáneamente. (…)

La mayoría de los miembros citados de la Escuela cubista, en la acepción abierta del término, estuvieron representados de nuevo en la Sala VIII, conocida también como cubista, del Salón de Otoño de 1911, y a los pintores se añadieron los escultores Archipenko y Duchamp-Villon. Y algo similar aconteció en el XXVIII Salón de los Independientes de 1912, siendo digno de resaltar la incorporación del escultor Brancusi y de los pintores P. Mondrian y J. Gris, quien mostró de un modo sintomático su *Homenaje a Picasso.* M. Duchamp, en cambio, ante la hostilidad de Le Fauconnier, retiró la víspera de la inauguración el *Desnudo bajando la escalera núm. 2.*

En el X Salón de Otoño de 1912, el escándalo habitual, en el que se veían mezcladas las obras de los cubistas, no fue provocado tanto por *La mujer en azul* de F. Léger *o La procesión* de Picabia, como por la maqueta de la *Casa cubista* de R. Duchamp-Villon. Pero, casi en paralelo, por iniciativa de M. Duchamp toma cuerpo en el grupo de Puteaux la idea de organizar un Salón más abierto que el de Otoño. El resultado fue la exposición de la *Section d'Or,* que tuvo lugar entre el 10 y el 30 de octubre de 1912 en la galería de la Boétie de París y reunía a treinta y un artistas y más de doscientas obras de los tres últimos años, escogidas con voluntad didáctica. Bautizada así por su animador J. Villon, traslucía la pasión que los hermanos Duchamp sentían por la matemática, su familiaridad con Leonardo da Vinci y otros teóricos renacentistas, así como la influencia del matemático Maurice Princet y los debates sobre el cubismo, el futurismo, las concepciones del espacio, el tiempo y la simultaneidad.

En la *Section d'Or,* la ausencia de Delaunay fue compensada por la presencia del *Desnudo n.° 2* de M. Duchamp *u Hombre en el café y El lavabo* de J. Gris. Estaban representados, asimismo, R. Duchamp-Villon, A. Gleizes, J. Metzinger, F. Picabia, que además habían participado en su organización, y E Léger, R. La Fresnaye, A. Lhote y Marcoussis. Sin duda, considerada como la muestra pública más relevante de los cubistas en Francia, con ella se consagró públicamente la Escuela, pero a su vez ofrecía «una serie de temperamentos infinitamente variada».(…)

Pero, tal vez, el indicio más inequívoco de la consagración del cubismo es que en 1912 aparecen sus primeras interpretaciones monográficas y relatos. (…)

Pero el cubismo no sólo fue objeto de debate o escándalo entre los círculos artísticos, sino incluso de una interpelación parlamentaria en la Asamblea Nacional francesa. En efecto, el 3 de diciembre de 1912, el diputado socialista Jules Louis Breton alzaba su voz contra el escándalo del Salón de Otoño

argumentando de un modo un tanto chauvinista: «Estas bromas en el peor gusto posible; estas exhibiciones que corren el peligro de comprometer nuestra herencia artística. ¡Y esto es todo lo peor!, ya que son en la mayoría de los casos extranjeros quienes, a sabiendas o no, desacreditan nuestro arte francés en nuestras galerías nacionales... De hecho, señores diputados, es inadmisible que nuestras galerías nacionales sean usadas para demostraciones de un carácter radicalmente antiartístico y antinacional» (citado del *Journal officiel* por Pierre Daix, 1979). Menos mal que, frente a estas invocaciones de la herencia francesa, otro diputado socialista y amigo de Matisse, Marcel Sembat, respondió: «Si una pintura le disgusta, Vd. tiene un derecho irrefutable: y éste es no mirarla, irse y mirar a otras. Pero no llame a la policía» (P. Daix, 1979).

LOS PINTORES CUBISTAS: LA SALA 41

Si nos atenemos, pues, a las exposiciones citadas desde 1911 y durante 1912, en ellas, aparte por supuesto de Braque, Derain y Picasso, se repiten ciertos jóvenes artistas que muestran una comprehensión penetrante del cubismo y permiten hablar de una renovación pictórica. «Los nuevos pintores -apuntaba Roger Allard en «Los signos de renovación en pintura»- cuentan entre sus filas con talentos tan sobresalientes como Metzinger o Le Fauconnier, que confiere a la arquitectura refinada de sus formas espaciales la noble reserva de su temperamento nórdico; A. Gleizes, que retiene la riqueza de su mundo imaginario en las estructuras lógicas; Fernand Léger, un buscador infatigable de las proporciones y las medidas; en fin, Robert Delaunay, un verdadero pintor que ha sobrepasado el arabesco de la superficie y ha relevado el ritmo de las grandes profundidades sin límite» («Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei», en *Der Blaue Reiter,* Munich, 1912).

(…) Por último, entre 1912 y 1913, G. Apollinaire redacta los diferentes capítulos de lo que en marzo del último año aparece con el título *Los pintores cubistas*. Este ensayo, confuso en su gestación, fue el que, por un lado, más contribuyó a consagrar el ismo, pero, por otro, ha sido la fuente de la que han brotado algunos de los equívocos e incluso errores sobre el mismo, sin pasar por alto que su voluble e influenciable autor introdujo enmiendas y correcciones según las presiones que recibía. (…)Tanto si repasamos la presencia en las exposiciones como los juicios críticos coetáneos, el núcleo de la Escuela cubista estaba formado por R. Delaunay, A. Gleizes, Le Fauconnier, F. Léger y J.. Metzinger. Pero, curiosamente, mientras entonces Metzinger, Le Fauconnier y Gleizes eran los más reconocidos, en la actualidad son adscritos al ala menos renovadora y, a la inversa, Delaunay y Léger son considerados más innovadores. Paradoja que obedece tanto al protagonismo organizativo y crítico que desempeñaron los primeros como a la evolución de los segundos. Como hemos visto, el grupo de Puteaux parecía situarse en los márgenes, a pesar de la presencia de personalidades tan decisivas, aunque por entonces todavía balbuceantes, como M. Duchamp o F. Picabia y, por último, el cubismo más aceptado y difuso poco tenía que ver con unos ni con otros.

(…) Robert Delaunay (18885-1941), cuya aportación se bifurca en una interpretación de la modernidad urbana y en el orfismo abstracto. (…)

Una de las aportaciones más originales e influyentes es la que se centra en la pintura de la ciudad como figura de lo moderno. Lo que en Braque y Picasso era marginal, si exceptuamos algunos motivos parisinos de ambos(…), se convierte ahora en nuclear y, a diferencia de ellos, Delaunay permanece muy apegado al escenario urbano y a la interpretación dinámica de la civilización. Ambos motivos son aprovechados como bancos de pruebas para experimentar con los recursos «analíticos» de las angulaciones de los planos y las perspectivas múltiples. Los resultados son las dos series complementarias, realizadas por R. Delaunay entre *1909 y 1912,* sobre la Torre Eiffel y la ciudad, las cuales, desde otro ángulo, bien podrían ser tomadas por exponentes de un *cubismo dinámico* que concilia los puntos de vista espaciales y temporales.

En su momento, la construcción de la Torre levantó agrias polémicas artísticas y arquitectónicas. Incluso, antes de su terminación, una «Protesta» en *1877* de numerosos arquitectos y escritores, como

A. Dumas, Ch. Garnier, Guy de Maupassant, J. K. Huysmans, Leconte de Liste, etc. Profanación, deshonor de París, imaginaciones mercantiles de un constructor de máquinas, la «sombra odiosa de la odiosa columna de chapa empernada», son algunos de los improperios que delatan la nueva disputa entre lo antiguo y lo moderno. Sin embargo, si para Mallarmé «va más lejos que mis esperanzas», P. Gauguin veía en ella una decoración acorde con los nuevos materiales y una especie de encaje gótico en hierro, mientras el mismo año de su construcción G. Seurat, en *La Torre Eiffel (1889,* Fine Arts Museum, San Francisco), la plasmó al modo neoimpresionista. (…)

En contra de las protestas iniciales, hacia *1910,* el París de los góticos sublimes y del Arco del Triunfo se transfigura para los poetas y pintores en el París de la Torre Eiffel, coloso rígido y testimonio frío de hierro levantado por el hombre hasta el Azul, suma de ensueños y proyección de deseos, «sueño de la exaltación superhumana», como lo sintiera el cubista R. Duchamp-Villon o «Pastora de la Torre Eiffel», como la bautizara en *Zona (1912)* el propio Apollinaire. Sabemos que Delaunay tributaba tanta admiración a Seurat como a H. Rousseau, con quien desde *1909* mantenía una excelente amistad. No es extraño, por tanto, que el motivo le fuese sugerido por estas ascendencias, pero en todo caso le hipnotizará más que a ningún otro pintor desde estas fechas tempranas hasta *1937*. Para Delaunay, la Torre se revela como una de las maravillas del mundo y «por haberla amado y el placer que me ha dado... desde *1910* le he mostrado múltiples formas de mi amor», como diría en *1929*.

Pero la Torre, tamizada pictóricamente en más de treinta ocasiones bajo todas sus aristas con los prismáticos de un visionario y en torno a la cual sateliza su versión inicial del cubismo, no es para este artista un faro aislado que se mezcla con las arquitecturas circundantes, sino que es asociada con Berlin, Nueva York o Moscú, es decir, con aquellas «sensaciones modernas» que segrega la metrópoli. El motivo, pues, tiene que ver con el «dramatismo moderno de las ciudades» y otros elementos de la civilización técnica, en la que anida «toda la poesía moderna», y sobre las que es posible encauzar «largas meditaciones sobre la forma», como escribirá en *1912* en «Simultaneidad del arte moderno contemporáneo». El elenco de motivos no esboza tan sólo un programa inconográfico, sino, como ocurrirá también en los futuristas o en Léger, una interpretación pictórica del heroísmo de la vida moderna en la tradición poética de Baudelaire, Rimbaud y E. Verhaeren, y en sintonía con el sentir coetáneo de Apollinaire, B. Cendrars o V. Huidobro.

Entre 1909 y 1911, Delaunay realiza diez versiones del motivo. Las primeras son deudoras todavía de un enfoque centralizado del espacio en el que la torre aparece envuelta en el prisma del paisaje(…).

En ***La Torre Eiffel con árboles*** (**verano de 1910, *a la izquierda***), aquélla se encuentra igualmente entreverada en la vegetación, pero tanto ésta como la estructura metálica son tamizadas a través de un fragmentación de las formas, inspirada en Cézanne y Braque, en la que asoma ya el análisis de la misma desde diferentes ángulos.

(…) Como salta a la vista en estas pinturas, Delaunay filtra con libertad los recursos «analíticos» con el fin de cambiar los registros de la visión impresionista, todavía latente, y captar con vigor y adecuación plástica las poesías y las sensaciones modernas. Tomando como punto de partida la experiencia cubista de moverse alrededor del motivo, deriva a una simultaneidad de visiones: sesgadas, de frente, de tres lados a la vez o inclinándose hacia el.espectador. Las

formas se abren y se interpenetran con lo que las rodea, imprimiendo al conjunto un dinamismo más acusado que el de los fundadores del cubismo. Fragmentación dinámica y simultaneidad de perspectivas que se erigen en correlatos pictóricos de las disonancias y discontinuidades de un espacio vívido heterogéneo, de un orden visual conflictivo, en el cual las formas estallan y se desintegran. En este clima, Delaunay se siente más cautivado por esas leyes de energía en disonancia que por un ficticio orden racional de la ciudad. Superposición de estratos del viejo y del nuevo París, caos de imágenes de una fantasía exaltada y una intensificación de la vida nerviosa en la metrópoli, que servirá de estímulo a muchos artistas posteriores, en especial a los futuristas italianos y los expresionistas berlineses.

Si bien Delaunay continúa explorando este motivo, con plasmaciones tan llamativas como ***La Torre Eiffel roja (1912-1913 a la derecha*)**, la simultaneidad de estratos y las refracciones prismáticas cristalizan sobre todo en la segunda serie de este período «destruc*tivo»: Las ciudades. (…)* con una invasión más generalizada de pinceladas derivadas de su iniciación «puntillista». (…)

En el encuadre de ***La ciudad*** (**1911, abajo *a la izquierda*)** deudor de una fotografía tomada desde la parte superior del Arco del Triunfo, Delaunay incorpora unas cortinas, resaltando con ello tanto el motivo impresionista y de Mallarmé sobre la ventana como el picassiano del doblaje de la tela y su usufructo pictórico.

Y si bien reflejan, una vez más, la impronta del cubismo analítico, incluso en la austeridad cromática, a diferencia de éste, en Delaunay el dibujo apenas juega papel alguno, mientras en cambio, la luz y sus efectos sobre el color impregnan el conjunto. Asimismo, con el fin de lograr la modulación fragmentada, recurre a pequeños planos negros y grises que favorecen la desintegración de las arquitecturas y las facetas. (…)

Por último, la gran tela *La ciudad de París (1910-1912*), estrella del Salón de los Independientes de *1912,* es una especie de resumen de las dos series anteriores. (…) Considerada como punto final de su «período destructivo» (…) a partir de ella abandona la fragmentación de las arquitecturas y el dinamismo urbano para centrarse en las investigaciones sobre la naturaleza del color, que llevará a cabo en el «período constructivo». Se separa así de las preocupaciones de los restantes cubistas, a excepción de Léger, mientras su influencia comienza a extenderse por Alemania.

La ciudad de Paris – R. Delaunay (1910 -1912, arriba)

Junto a Delaunay, su amigo **Fernand Léger** *(1881-1955)* es, precisamente, el otro pintor de la Escuela cubista con una personalidad más definida.. Establecido a partir de *1900* en París, se gana la vida en oficios relacionados con la arquitectura. (…) En 1907 inicia su amistad con Delaunay, con quien comparte algunos pasos pictóricos y el entusiasmo por la obra del aduanero Rousseau. En 1910 expone, en compañía de Picasso y Braque, pero, a pesar de conocerlos, no forma parte de su círculo íntimo, aunque sí de sus influencias artísticas. (…)

Pero, sin duda, ***Desnudos en un bosque*** **(1909-1910** ***a la derecha*****),** expuesta también en la Sala 41 del Salón de los Independientes de 1911, marca un hito en su trayectoria inicial en relación al tratamiento complejo del cuerpo humano y su carácter constructivo e incipientemente robotizado. En estas obras, los volúmenes insinúan ya ese caracter tubular que los reducirá progresivamente a elementos simples y formas geométricas. (…)

En este diálogo con Cézanne y el cubismo de los fundadores a Léger, ni siquiera cuando haya dejado atrás la perspectiva lineal, le interesará para nada la síntesis de los diversos aspectos del modelo, pero sí, en cambio, seguirá siendo fiel y desplegará con radicalidad y originalidad inconfundible las virtualidades «esculturales» y la corporeidad de Picasso de las primeras figuras cubistas. Por otro lado, cuando entre 1911 y 1913 dé unos pasos decididos hacia un estilo propio, imprimirá a las figuras un movimiento que Picasso no había explorado, del mismo modo que transformará lo volumétrico en algo «cilíndrico», neutralizando así los motivos en beneficio de las formas y los ritmos de colores contrastados. En este sentido, en virtud tanto

del dinamismo y de la recuperación cromática como de la incorporación de los motivos urbanos, Léger sintoniza mucho más con las inquietudes plásticas de Delaunay. (…)

Durante el invierno de 1910 a 1911, Léger inicia la serie de los paisajes urbanos, de los que realiza unos seis. Entre ellos sobresale el óleo ***Los fumadores*** **(diciembre de 1911-enero de 1912, *a la izquierda*),** mostrado en el Salón de los Independientes de 1912. El motivo le permite ensayar contrastes formales entre las calidades medio transparentes y amorfas del humo o de las nubes y la estructura geométrica de las casas, entre las formas redondeadas del fumador o las copas de los árboles y los planos angulares de los rostros y los edificios, entre lo efímero y lo sólido. Como en Delaunay, reelabora pictóricamente el motivo de los pliegues de la cortina, que actúan como encuadre, y los diferentes puntos de vista en la representación del conjunto. Las sensaciones de movimiento resultan ya del constraste de los volúmenes, los colores y las perspectivas.

(…)La serie culmina en ***La mujer en azul (1912, abajo a la derecha*),** presentada al Salón de Otoño del mismo año, en el que se afianza su propio estilo.

En esta serie van gestándose las formas tubulares tan peculiares de Léger, los agudos contrastes de toda clase y la heterogeneidad de los puntos de vista, así como la intensidad de un cromatismo desusado en tonos rojos o azules, verdes o amarillos, grises o marrones, en los que se libra una verdadera batalla por el color. Pero mientras los rostros desintegrados y angulosos, las facetas y los planos geometrizantes de las arquitecturas, la heterogeneidad del espacio deudor a las perspectivas múltiples o las monocromías puntuales, se adscriben a la Escuela cubista «analítica», la fidelidad a lo narrativo, incluso a lo anecdótico de sus motivos, la relevancia otorgada al color y los contrastes del mismo, la pervivencia de la profundidad y la tercera dimensión con ribetes casi naturalistas o los aspectos dinámicos son rasgos que le separan ya de la concepción analítica. Y si la articulación en grandes superficies y la contundencia de los volúmenes redondeados le aproximan a lo que será la fase sintética, el contraste creciente entre los aspectos figurativos y abstractos, le llevan al borde de la abstracción y a reivindicar un realismo mecánico mucho más radical.

En pleno apogeo de la Escuela cubista, Léger

se afirma en su manera e independencia, usufructuando y desplegando las obsesiones volumétricas del cubismo inicial, pronto abandonadas, así como las de un nuevo realismo que para nada tenga que ver con el imitativo. (…)

Para Léger el nuevo realismo se convierte en la búsqueda de un nuevo equilibrio y permanencia, en la aspiración a ese nuevo clasicismo, tamizado a través de la visión pictórica moderna, que tendrá sus plasmaciones más logradas en las obras de este mismo año más escoradas hacia los contrastes, en la estilización de lo real.

EL GRUPO DE PUTEAUX Y LOS HERMANOS DUCHAMP

Como hemos puesto de manifiesto en la formación de la Escuela cubista, ésta se desdobló en dos grupos que incluso tuvieron una localización física diferenciada en las Salas *41 y 43* del Salón de los Independientes de *1911 y,* en líneas generales, fueron asumidos por la crítica del momento. Mucho después, un miembro del primer grupo, A. Gleizes, se referirá al mismo con el término «cubismo ortodoxo», mientras considerará al segundo, el de Puteaux en torno a los hermanos Duchamp, como «disidente» (…*).* Sin que sea posible trazar una línea divisoria tan radical, sí se perfilan entre ellos unas afinidades, pero tampoco pasan desapercibidas las diferencias ni el protagonismo que en este segundo grupo desempeñan M. Duchamp y F. Picabia.

Marcel Duchamp *(1887-1968),* llamado a ser uno de los emblemas de nuestro siglo, había atravesado un período de formación ligado a la caricatura en revistas y, entre 1906 y 1909, bajo la influencia de la pintura de Matisse. Asimismo, con anterioridad a sus contactos con el cubismo, se sintió atraído por el simbolismo de O. Redon, lo que le dejó marcado no sólo respecto a la reacción antinaturalista, sino, todavía más, en relación a la desconfianza lingüística, de tanta incidencia en sus futuras transfiguraciones de lo real.

Sus primeros encuentros con el cubismo se saldan con una serie de obras como *Yvonne y Magdalena desgarradas en jirones* ***y Retratos de Dulcinea*** **(1911, *a la izquierda***), que denotan su transición. La última, presentada en la sección cubista del Salón de Otoño de 1911, no es sino un mismo personaje de pie, visto en cinco posiciones diferentes, más ligado en realidad a las representaciones múltiples del ya analizado *El harén* (1906) de Picasso que a cualquier filtración cubista.

Sin embargo, la fragmentación balbuceante y la concepción espacial cubista que asoman en *(…) La partida de ajedrez* (verano de 1910) (…) exterioriza una interpretación propia del cubismo, diferente a las experiencias en curso. Como tal pretensión, recurre a la técnica de la "desmultiplicación" del movimiento, repitiendo perfiles sucesivos. (…)

El ***Retrato de jugadores de ajedrez (a la derecha)***, expuesto primero en 1912 y, al año siguiente, en la Armory Show de Nueva York, lo realizó durante los últimos meses de 1911, al mismo tiempo que otras dos importantes obras de transición, *Joven triste en un tren y Desnudo descendiendo la escalera, núm. 1*.

En ellos continúa experimentando con la «desmultiplicación» del movimiento, con un número, en particular en la segunda obra, de partes anatómicas del desnudo que están repetidas en algunas posiciones estáticas del cuerpo moviéndose, si bien el lenguaje sigue siendo un tanto confuso.

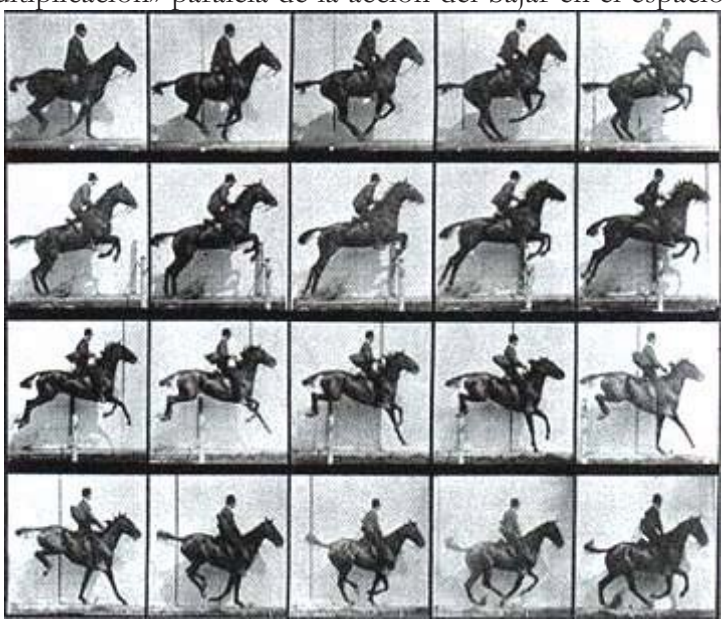
Pero, a pesar de ello y tratarse de óleos, conviene recordar que estamos ante estudios para la versión definitiva: ***Desnudo descendiendo la escalera (abajo a la izquierda), núm.* 2** (enero de 1912).

Enviado por Duchamp al Salón de los Independientes en febrero de 1912, no les agradó a sus compañeros cubistas, quienes le rogaron que al menos cambiara su título. Al no aceptar esta sugerencia, lo retiró y lo mostró sin oposición alguna en la *Section d'Or,* y, con gran escándalo, al año siguiente en la Armory Show.

La circunstancia de que en febrero de 1912 los futuristas expusieran en París, ha dado pie a la polémica acerca de sus influencias sobre Duchamp. Las preocupaciones sobre la representación del movimiento, que le asaltan ya durante los últimos meses del año anterior, y la propia datación de la obra permiten suponer que, si bien a nivel general y teórico comparte las mismas inquietudes y es posible que en ellas influyeran los manifiestos de los italianos, o incluso ciertas obras de G. Baila, sus soluciones formales son bastante diferentes. Dejando a un lado que en más de una ocasión critica el futurismo por ser un «impresionismo del mundo mecánico» o «urbano», algo bastante acertado si reparamos en las obras realizadas hasta entonces, tal vez podríamos retener su propia insinuación de que en este óleo estamos ante una suerte de interpretación cubista de una fórmula futurista. De un modo rememorativo, matizaría incluso en 1964: «Sin embargo me sentí más como un cubista

que como un futurista en esta abstracción de un desnudo descendiendo la escalera: la apariencia general y la coloración parduzca de la pintura eran claramente cubistas, aun cuando el tratamiento del movimiento tenía algunas alusiones futuristas» *(Apropos of Myself)*.

En efecto, la reducción de los cuerpos a las formas geométricas simples y de los colores a los más austeros, como los ocres, los pardos, los negros, etc., la descomposición de los volúmenes y su fusión con lo que los rodea, las estructuras lineales de las figuras y las perspectivas cambiantes, son rasgos cubistas deudores incluso de Braque y Picasso, a quienes, por cierto, acaba de conocer. A su vez, la imagen estática en movimiento y la «desmultiplicación» paralela de la acción del bajar en el espacio trasvasan a la pintura ciertas experiencias científicas y las cronofotografías realizadas hacia 1890 por el francés Jules Etienne Marey o el americano **Muybridge *a la derecha)***.



Pero no menos sintomática resulta la reacción de los propios cubistas y el ruego de que, al menos, cambiara un título(…). Y es que en él se anunciaban ya sus obsesiones posteriores por entregarse a las correspondencias irónicas y los juegos lingüísticos con las imágenes que marcarán los vínculos secretos y crípticos entre lo visual y las palabras.

Poco después, en el mes de julio, se traslada a Munich, ciudad en la que permanece durante dos meses y desarrolla una gran actividad pictórica que supone una ruptura tanto respecto al cubismo como a la atracción por el dinamismo. Los primeros frutos de este cambio de rumbo son óleos como *El paso de virgen a novia* (agosto de 1912) *y* ***Novia*** **(agosto de 1912, *a la izquierda*).** Sobre todo en este último, los ecos cubistas resuenan todavía en la austeridad y los tonos de su color, pero al mismo tiempo se insinúa un cambio hacia unas nuevas formas de expresión que abandonan por igual las maneras del cubismo o de la pintura cinética y el realismo estricto. En él, el tratamiento de las formas cerradas sobre sí mismas, separadas con nitidez de los fondos, transforman la figura humana en unos volúmenes mecanizados y se consuma una simbiosis mecánico-orgánica en la que se yuxtaponen la desnudez mecánica y las formas viscerales y se imprime un humor frío a los mecanismos del sexo y del erotismo.

A punto de coronar una aventura que ya no es deudora de las escuelas pictóricas existentes, estas obras son el broche de su carrera como pintor y, al mismo tiempo, preparan el terreno de sus aportaciones más reconocidas a partir del *Gran Vidrio*. Entre tanto, sin lograr la venta de las pinturas realizadas hasta entonces y viéndose forzado a ganarse la vida de alguna manera, M. Duchamp se automargina de las capillas y rivalidades artísticas

aceptando, en 1913, un empleo en la Biblioteca de Saint-Geneviéve y no interesándole la pintura mucho más que el juego de billa y, mucho menos, que jugar al ajedrez.

Jacques Villon (1871-1963), seudónimo de Gaston Duchamp, es el mayor de los hermanos y animador del grupo de Puteaux y de la *Section d'Or*. Tras haber tenido una experiencia como ilustrador gráfico, en 1910 se pasa a la pintura. Su llegada tardía a este arte, estimulado por su hermano Marcel y la lección cezanniana ambiental, puede aclarar que todavía en 1912 se halle en un período de tanteo y se muestre receptivo a lo que acontece a su derredor. No obstante, influido por la lectura del *Tratado sobre la pintura* de Leonardo da Vinci, ensaya de aplicar un esquema geométrico a la pintura; de lograr una síntesis entre la renovación cubista en la descomposición y la fragmentación de las figuras y la ordenación matemática, de acuerdo incluso con la sección áurea, de la entera composición. (…)

No obstante, Villon se dispone muy pronto a ir más allá del cubismo y, en esta dirección, ***Soldados en marcha*** **(1913, *a la derecha*)** es la obra más significativa. En este cuadro se han querido ver también analogías con los de los futuristas. Sin embargo, aunque en esta obra se interese por el movimiento, lo plasma con un espíritu diferente al de la cronofotografía y del futurismo. En efecto, las figuras estilizadas y casi irreconocibles de los soldados emergen de una composición subyacente prismática, de carácter estático y configurada a base de cubos y triángulos, en la que introduce gruesas líneas de fuerza, negras y diagonales, con objeto de evocar la marcha y la sensación del movimiento.

Tras el éxito de público y de ventas que, a diferencia de su hermano, alcanzó en la Armory Show de Nueva York, a partir de 1914, Villon sigue cultivando una síntesis cubista, muy estilizada en el dibujo y animada en el colorido, que acentúa los prismas y las angulaciones, anticipándose así a las tentativas abstractas posteriores a la guerra mundial.

EL ORFISMO Y LOS INICIOS DE LA «PINTURA PURA» EN FRANCIA (1912-1914)

El Orfismo hizo su aparición pública en el XXIV Salón de los Independientes de 1913. Se trataba de una de las cuatro tendencias que G. Apollinaire distinguía en la escuela cubista, si bien su colorido reaccionaba contra el claroscuro dominante en la misma. «El *cubismo órfico* -escribe Apollinaire en el capítulo VII de *Los pintores cubistas*- es la otra gran tendencia de la pintura moderna. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos extraídos no de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad... Es

el arte puro. La luz de las obras de Picasso contiene ese arte, que inventa por su lado R. Delaunay y en el que se comprometen también F. Léger, F. Picabia y M. Duchamp.»

Con este ismo se suscitaba, pues, el debate sobre el arte puro y la abstracción, algo ante lo que se asustaron Braque y Picasso, pero que ya estaba implícito en la propia concepción del *tableaux* cubista y planteaba abiertamente el crítico R. Allard en «Los signos de la renovación en pintura»: «El postulado primero del cubismo es pues la ordenación de las cosas, y esto no quiere decir de cosas naturales, sino de formas abstractas... ¿No es llamativo que sea difícil a nuestros críticos y estetas actuales el conceder a las artes plásticas el derecho de revalorizar la imagen de la naturaleza en un mundo de formas exactas y abstractas, mientras que en otros dominios -en música y poesía consideran una abstracción semejante como que viene dada por sí misma?» (en *Der Blaue Reiter,* Munich, 1912). En defensa de una «concepción de la pintura pura y que no sea por consiguiente descriptiva, ni anecdótica, ni psicológica, ni moral, ni sentimental, ni pedagógica»..., sino «un arte derivado del estudio de las formas en un fin desinteresado...», salió de un modo kantiano M. Raynal con motivo de la Exposición y publicación de la revista *La Section d'Or (9* de octubre de 1912).

Con este sentir entronca, pues, Apollinaire en *Los pintores cubistas.* Tal vez, bajo la influencia de sus contactos con Alemania, en el capítulo II de esta obra, originariamente aparecido como un artículo a comienzos de 1912*,* el poeta parece vaticinar: «Nos encaminamos de esta manera hacia un arte completamente nuevo que será a la pintura... lo que la música es a la literatura pura.» Estas ideas se generalizan, pues, a lo largo de 1912, y sintonizan con un sentir que remite a la estética «fin de siglo» y al propio Matisse, por no mencionar a Kandinsky y los miembros de *El jinete azul* en Munich.

(…) El propio término «órfico» procede, sin duda, de *El bestiario o cortejo de Orfeo,* que este poeta, antes que crítico, había publicado en 1911 y al que aludirá Delaunay en una *Carta a F. Marc* de 1913: «La pintura es propiamente un lenguaje luminoso» (Cortejo de Orfeo).

Ya hemos insinuado cómo en *La ventana sobre la ciudad núm. 3* (1911-1912) Dealunay se alejaba de su fase «destructiva» y escoraba hacia una obra de transición. Considerada por el propio artista como la «primera representación simultánea», en vez de con el término «orfismo», prefiere definirla con el de «simultaneísmo». Y a su experimentación se entrega durante 1912 y los dos años siguientes en varias series, comenzando con la que dedica *a Las ventanas (…)* , una suerte de resumen de la fase anterior y la nueva.

En esta serie, Delaunay es consciente de que se desliza hacia un arte más lírico y sensual. Aunque en ella se filtran todavía índices reconocibles, como la silueta de la torre o algunas calles, éstos son invadidos hasta casi ser borrados por los planos y los prismas cromáticos. Los temas del París moderno son una nueva excusa para explorar la descomposición espectral de las formas coloreadas y transparentes de la luz, aunque los planos inclinados y las angulaciones remiten todavía a las maneras espaciales cubistas, ahora transfiguradas en facetas abstractas. A resultas de todo ello, la superficie queda descompuesta en fragmentos, transparencias y luminiscencias, cuyo auténtico tema plástico es la luz.

(…) Cuando R. Delaunay era todavía el «fauvecillo », balbuceó a la manera neoimpresionista el primer *Disco solar (1906*). Ahora retoma un motivo similar en ***El disco simultáneo (1912, a la izquierda*).**

Posiblemente, en ello se acusaba tanto la influencia «divisionista» como la de las teorías de M. E. Chevreul *Sobre la ley del contraste simultáneo de los colores (1839),* transmitidas a su vez por Ogden N. Rood a través de su *Libro de texto sobre el color para el estudiante (Student's Text Book of Color,* 1879). Considerada como la

primera obra abstracta en Francia, es el arranque de su pintura pura en la acepción estricta y se articula a base de anillos concéntricos que, aunque elegidos por sus contrastes sucesivos y las relaciones complementarias, no se supeditan a los métodos científicos o rígidos, sino a un proceder intuitivo plagado de licencias líricas y poéticas.

A lo largo de 1912 y todavía más en el verano del año siguiente durante su estancia en Louveciennes, en las cercanías de París, prosigue estas experiencias. Pero, en esta ocasión, toma como pretexto, inspirándose tal vez en algunas pinturas de Cl. Monet o de Van Gogh: *Noche estrellada (1889*), a los cuerpos celestes. Así surgió la serie de nueve pequeños cuadros que sirvieron de ensayo para las composiciones de *1913,* ***Formas circulares, sol y luna (derecha)***, *Formas circulares. Luna núm. 3*, ***Contraste simultáneo: Sol y Luna (abajo, a la izquierda)***, *Formas redondas,* etc.

A pesar de las referencias cósmicas, estos óleos de R. Delaunay se relacionan ante todo con la experiencia originaria de la visión, con el intentar ver, aunque sea de un modo redondeado en su opinión, y con las fuentes por antonomasia de la luz y de su propagación a través del color: *«La luz* -escribe en 1913 en el ensayo homónimo- será color, proporción; esas proporciones están compuestas de diversas medidas simultáneas en la acción. Esa acción debe ser armonía representativa, movimiento sincrónico de colores (simultaneidad) de la luz, única realidad posible.» Las formas circulares y concéntricas son sensibles a los efectos recíprocos de interferencias, interpenetraciones, refracciones, contrastes simultáneos, disonancias y divergencias, que provocan una *simultaneidad rítmica,* un dinamismo originario o una profundidad alejada de cualquier vestigio lineal, geométrico o perspectivo. Y, ciertamente, sintonizan con un entendimiento de la pintura en cuanto arte visual, pues para él «los ojos son las ventanas del alma».

Simultaneidad en la luz y el ritmo de los colores que Delaunay pretende elevar, incluso, a un elemento común a todas las artes y que dará lugar a un amplio debate entre Apollinaire y los futuristas sobre su primogenitura, olvidando en el fragor del mismo que, mientras en los italianos la visión simultánea tiene un sentido más maquinista y referido al dinamismo sucesivo, en el francés se relaciona más con esa coexistencia de los contrastes cromáticos. Sea como fuere, en torno al estudio del pintor, en donde Apollinaire vive durante dos meses, se origina un nuevo grupo que parece responder a la *universalidad* que propugna el propio Delaunay en «Simultaneísmo del arte moderno contemporáneo. Pintura Poesía» (1913): «El simultaneísmo en el

color crea una construcción formal total, estética, extensible a todos los campos: mobiliario, vestidos, libros, carteles, escultura, etc.»

(…)Durante el año 1913, el orfismo se convirtió en la gran novedad artística, a la que la crítica valora «netamente más abstracta», si bien su consagración tuvo lugar en el Salón de los Independientes de 1914. Asimismo, durante estos años algunos de los pintores cubistas se incorporan o son considerados «órficos».

El caso más sobresaliente es el de **Fernand Léger,** el cual, bajo la influencia de R. Delaunay, evoluciona hacia una pintura más colorística y abstracta. Como su amigo y sin renunciar en todo alguno a su propia manera, se obsesiona con los contrastes, pero no son tanto los del color los que le atraen, sino los ***Contrastes de formas*** **(diferentes versiones, *a la izquierda*).**

En estas pinturas, su intensidad plástica fluye de los fuertes contrastes que se suscitan entre las líneas, las formas cilíndricas o circulares, los planos angulares y los colores puros, volviéndose arduo el reconocer los índices de los objetos y bordeando ya una abstracción absoluta.

No obstante, incluso en esta deriva, Léger llega a la «abstracción» a partir de los elementos figurativos, procurando, como reza uno de sus títulos de 1914, una *Aplicación de los contrastes al tema.* Mediante este doble registro se afirma en su peculiar «realismo de concepción» y construye las obras con personajes a través de los mismos recursos que los de *Los contrastes,* tal como apreciamos en ***La escalera*** **(1913, abajo *a la derecha*).**

(…) En estas pinturas, los contrastes de las formas y dedos colores continúan siendo el motivo plástico pero acentuando aún más la reducción de los volúmenes a formas geométricas básicas, sobre todo redondeadas y tubulares o cónicas. Su búsqueda de los efectos pictóricos o «puramente plásticos» le lleva a una «composición por contraste multiplicativo» de todos los medios expresivos: líneas, formas y colores. Una hipótesis que, aunque formulada ya en «Las realizaciones pictóricas actuales» *(Soirées de París, 15* de junio de 1914), no plasmará en plenitud hasta después de la segunda guerra mundial.

LA ESCENA ITALIANA DEL NOVECIENTOS (1900-1917)

Desde la óptica de los nuevos ismos, la escena parisina se vio sacudida, junto con los escándalos de la Escuela cubista, por la irrupción bulliciosa del futurismo a partir de 1909 a través de sus manifiestos y, desde comienzos de 1912, mediante la presentación pública de sus pinturas. Piénsese que se trataba del único movimiento extranjero que osaba competir con la hegemonía de París como capital de lo moderno en su propio terreno y el que más impronta dejó sentir sobre otros ismos coetáneos.

Si en el año 1912, la presencia de los italianos en París suscitó una gran polémica, hoy en día las relaciones entre el cubismo y el futurismo siguen planteando numerosos interrogantes historiográficos. Por lo general, se ha aceptado la visión francesa según la cual el segundo fue un satélite del primero, mientras ciertas revisiones recientes han propiciado una interpretación no menos abusiva y hasta patriotera que resalta las influencias futuristas sobre los demás ismos, hasta casi convertirlos en sucedáneos futuristas. En desacuerdo con ambos chauvinismos, es aconsejable matizar y atender más a los datos disponibles y a las obras mismas que a las lecturas interesadas.

En realidad, parece que si hasta 1912 la iniciativa formal es siempre cubista, a pesar de los manifiestos grandilocuentes de los italianos, desde este año la situación se torna más compleja en ambas direcciones.

EL «RISORGIMENTO» Y EL FUTURISMO COMO PRIMER *ismo* DE LA VANGUARDIA ENTRE ITALIA Y PARÍS

En 1860, Víctor Manuel había sido saludado y reconocido como rey de Italia por el casi mítico Garibaldi, y en marzo del año siguiente, el reino de la Alta Italia se transformaba en el de Italia sin más. Así se forjaba una unidad política que no finalizará hasta unos' años después con la incorporación definitiva de Venecia y Roma. Unidad en la diversidad, logradas laboriosamente, que no pudo evitar un desarrollo desigual ni los profundos contrastes culturales, sociales y económicos entre sus regiones, en particular entre las del Norte y las del Sur, y cuya impronta dejará huellas en la evolución posterior. Tal vez por ello, en el ámbito concreto" de las artes, (…) se publicaba el *Manifiesto del Futurismo* firmado por el poeta **Filippo Tommaso Marinetti** (1876-1944). Entre esta fecha y el año 1917, los futuristas lanzan al público más de cincuenta manifiestos, que se refieren no sólo a la pintura, la escultura o la arquitectura, la poesía y la literatura, la fotografía y el cine, el teatro, la danza o la música, sino a ámbitos de la existencia como la mujer futurista y la lujuria, la política y la guerra, la nueva religión-moral de la velocidad o el orgullo italiano.

A través de estos manifiestos, el futurismo se afirma más como un proyecto en ciernes que como una realidad tangible, lo cual suscita una tensión apasionante e interpone una distancia entre las intenciones y las obras por desflorar, entre las metas a las que se aspira en las proclamas estéticas, éticas, políticas o sociales y su plasmación desde una apuesta por intervenir no sólo en cada arte, sino, y nada menos, en una «reconstrucción futurista del universo».

Asimismo, gracias al lanzamiento incesante de manifiestos, veladas, artículos y anuncios en periódicos y revistas, se convierte en el primer movimiento que goza de una audiencia de masas. La frecuencia, el carácter de proclama, la enunciación fuerte y contundente, a menudo absoluta y radical, el lenguaje sintético y casi publicitario, todo contribuye a afianzarlo en el ámbito de la comunicación de masas, así como a articular una poética en una comunidad de artistas Mucho más, si ello viene adobado por el escándalo y el insulto público a lugares tan venerados como Venecia, Florencia, Roma o las academias y los museos. El fanatismo y la agresividad del siempre «nosotros» proclamamos, afirmamos, negamos y otras propuestas de combate no tienen precedentes en la historia de lo nuevo.

Tras vacilar entre adoptar la divisa de la «electicidad» o del «divisionismo», Marinetti se decide por el «futurismo», un término que, por cierto, proviene del escritor mallorquín Gabriel Alomar. (…)

Ciertamente, Marinetti era ya un poeta reconocido en París y Milán cuando lanza el manifiesto. Nacido en Alejandría (Egipto) y educado en un colegio de jesuitas franceses, previo paso por París, se gradúa en Derecho por las universidades de Pavía y Génova. Pero, tras el éxito de sus primeros versos, *Los viejos marinos* (1898), premiados en París *y* declamados en presencia del autor por la renombrada Sarah Bernhardt, decide establecerse en la capital francesa con el fin de dedicarse a la literatura. A partir de entonces es cuando emprende una gira de recitales poéticos por toda Francia, se convierte en secretario de redacción de la revista simbolista *La Plume y* colabora en el órgano del grupo de los Nabis, *La Revue Blanche.*

(…) La sorprendente metamorfosis de Marinetti como cosmopolita parisino a representante convencido del panitalianismo, tal como reflejan el *Primer Manifiesto Político* de 1909 y el *Segundo* de 1911, se venía gestando de un modo paulatino desde 1905, hasta madurar, a semejanza del *risorgimento* político, en la fundación de un movimiento de renovación literario-conceptual, que era como se presentaba en sus inicios.(…)

El futurismo se había iniciado como una «nueva escuela literaria de los futuristas». A mediados de 1908, la editorial de *Poesía* publicó el volumen *Las ranas azules turquí (La ranocchie Turchine),* y en su prólogo se incluía por primera vez, con anterioridad a su divulgación en francés, la *Fundación o Manifiesto del Futurismo: (…)* «... Un inmenso orgullo henchía nuestros pechos, pues nos sentíamos los únicos, en esa hora, que estaban despiertos y erguidos, como faros soberbios y como centinelas avanzados, frente al ejército de las estrellas enemigas...» Con estas imágenes de vanguardia solitaria y tropa enardecida, dejándose llevar sobre las poderosas aletas de los neumáticos de un automóvil famélico y resucitado, iniciaba Marinetti la aventura fundacional y, tras sortear el «ruido formidable de los enormes tranvías de dos pisos», «el crujir del hueso de los palacios moribundos» se disponía a saludar la «primerísima aurora» y (…) se entrega a dictar «las primeras voluntades a todos los hombres vivos de la tierra», esto es, los once puntos del decálogo futurista fundacional.

Pero, **al lado de la aparición del *Manifiesto y* la transformación de *Poesía* en órgano central del ismo, la propaganda en las calles y las *serate futuriste* fueron los medios más inusuales y eficaces para su difusión. Las «veladas futuristas» eran una mezcla de la lectura de los manifiestos, declamaciones poéticas, interludios teatrales, conciertos musicales o debates que acababan provocando al público y, en ocasiones, disturbios callejeros. La propaganda previa, los preparativos y el ritual levantaban una expectación tal, que las convertía en un acontecimiento ciudadano. La primera de ellas fue la que tuvo lugar el 21 de enero de 1910 en Trieste bajo un clima de gran tensión debido a la ocupación austriaca de la ciudad.** Durante la misma, el futurismo fue definido de la manera más expeditiva como el «odio hacia el pasado». «¿Queréis malgastar -se decía ya en aquel *Manifiesto* fundacional de 1909, todas vuestras mejores fuerzas en esta externa e inútil admiración del pasado, de la cual salís fatalmente exhaustos, disminuidos y pisoteados?... Para los moribundos, para los enfermos, para los prisioneros, sea: el admirable pasado es, tal vez, un bálsamo para sus males... Pero nosotros no queremos saber nada del pasado. "Nosotros, los jóvenes fuertes *y futuristas!»*

En paralelo, Marinetti se esforzaba por ampliar sus contactos más allá de los círculos literarios. Fue precisamente tras la primera *serata* cuando, ya de vuelta a Milán, recibió la visita un tanto rocambolesca de Boccioni, Russolo y Carrà, que le haría exclamar alborozado: «Ahora ha nacido también el futurismo en pintura.» En efecto, el 15 de marzo de 1910 tuvo lugar en el Teatro Lírico de Milán una segunda «velada» futurista, a la que asistieron entusiasmados Boccioni y Russolo. Estos dos pintores, que se habían formado entre 1906 y 1910 en torno a la asociación milanesa la *Famiglia Artistica,* tenían noticias a través de ella del grupo nucleado en torno a la revista *Poesía.* Sea como fuere, tras el citado encuentro y esta asistencia, los tres pintores, bajo la supervisión del poeta, se entregaron con ardor a redactar el *Manifiesto de los pintores futuristas,* terminándolo el 11 de febrero de 1910. Cuando el 8 de marzo se celebra una tercera *serata* en el Teatro Politeama Chiarella de Turín, intervienen ya conjuntamente los poetas y los pintores, los cuales aprovechan la ocasión para leer su manifiesto.(…)

Tanto el manifiesto fundacional como este pictórico reinciden en analizar las relaciones que se

instauran entre los artistas y la sociedad a través de algunos tópicos. Ante todo, la crítica ya insinuada al pasado se resuelve en una ruptura radical con el mismo en aras de una proyección hacia el futuro: « ¡Camaradas! Os declaramos que el triunfante progreso de las ciencias ha determinado cambios tan profundos en la humanidad, que ha quedado abierto un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y nosotros, los libres, los que confiamos en la grandeza luminosa del futuro.» Y entre las lacónicas conclusiones de este *Manifiesto* de los pintores, la primera proclama: «1. Destruir el culto al pasado, la obsesión por lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico.» Entre las primeras víctimas de esta negación se encuentran las bibliotecas, las academias de todo tipo y, por encima de cualquier otra institución, los museos, tildados de cementerios, dormitorios públicos, absurdos mataderos de pintores y escultores, etc.

Pero, frente a este combate encarnizado contra la «religión fanática» del pasado, pretenden «exaltar toda forma de originalidad, aunque sea osada y violenta», así como «enaltecer y testificar la vida moderna, transformada incesantemente y violentamente por la ciencia en ascensión» *(I Manifiesto de los pintores futuristas, 11* de noviembre de 1910). Es precisamente en este contexto desde donde Marinetti había lanzado en el *Manifiesto* fundacional aquella afirmación sobre «una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia».*

Cuando el 11 de abril del mismo año de 1910 lanzan *La pintura futurista: manifiesto técnico,* abandonan las relaciones generales con la sociedad con objeto de abordar cuestiones más específicas del nuevo «absoluto pictórico» por desflorar. Entre ellas sobresalen las referidas al *divisionismo* y el *dinamismo,* las dos temáticas recurrentes en sus experimentos pictóricos: «La pintura -proclaman- no puede vivir sin el *Divisionismo.* El Divisionismo no es, sin embargo, en nuestra opinión, un medio *técnico* que se pueda aprender y aplicar metódicamente. Para el pintor moderno, el Divisionismo debe ser un *complementarismo congénito...* Que el complementarismo congénito es una necesidad absoluta en pintura, semejante al verso libre en poesía y a la polifonía en música.» Respecto a la proclama de un «dinamismo universal» a reflejar como «sensación dinámica», matizan: «Todo se mueve; todo corre; todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara, en el espacio que recorren. Así, un caballo a la carrera no tiene cuatro, sino veinte patas, y sus movimientos son triangulares.»

Desde estas aspiraciones ideales, que no todavía plasmaciones pictóricas concretas, se entienden las tensiones que estos principios, encumbrados a programas, instauran con las propias obras. Y desde estas ambiciones se consideran también a sí mismos en dicho *Manifiésto técnico* como «los primitivos de una nueva sensibilidad completamente transformada». Tras el mismo, al que Boccioni intenta adherir sin éxito a pintores residentes en París, como Modigliani, se suceden otros manifiestos y proclamas: *Contra Venecia pasatista* (abril de 1910), *Expositores al público* (febrero de 1912), *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (abril de 1912), *La imaginación sin hilos y las palabras en libertad* (mayo de 1913), *La pintura de los sonidos, rumores y olores* (agosto de 1913) y otros muchos hasta 1917.

En cuanto primera vanguardia, en el sentido más estricto de ésta como un proyecto global, el futurismo remite a unas coordenadas ideológico-políticas, filosóficas y estéticas, que sería preciso abordar en confrontación abierta con las obras mismas, así como por referencia a su ambición de intervenir sobre la realidad. En este sentido, si bien ya no se sostiene una reducción simplista e históricamente tardía del futurismo al fascismo, aún no se han clarificado lo suficiente sus vínculos con éste, ni, tampoco, con la política en general. En concreto, durante el período de mayor incidencia' artística (1909 a 1916), a pesar de proclamas tan altisonantes como las de los manifiestos redactados con motivo de las elecciones de 1909 *(Primer Manifiesto Político)* y de 1913 *(Programa Político futurista) o* con motivo de la guerra de Libia de 1911, sus tomas de posición tienen que ver más con una actitud ético-estética y con la estrategia publicitaria de sus ideas que con un compromiso político explícito y combativo.

No obstante, desde está óptica, si en algo están de acuerdo los futuristas con el díscolo G. Papini y

su grupo de Florencia es en su amor a Italia; incluso, con el riesgo de ensalzar la expansión nacional, la «guerra, única higiene del mundo», el patriotismo o que «la palabra Italia debe señorear sobre la palabra libertad» *(Segundo Manifiesto Político,* 1911). (…)

Con el objetivo de crear una nueva Italia, de lograr un renacimiento cultural de fulgurantes novedades, abogaban por la desaparición de todas las instituciones; por un rechazo de la historia y la tradición, tildando de *passatista* a todo lo que estaba atado al pasado. Desde Venecia y enemigos como el Vaticano y Austria, en cuanto expresiones de la operación de la opresión cultural y política, a España por su estado de postración y la invitación a resurgir desde una exaltación de su orgullo nacional (Marinetti; «Contra la España pasatista», *Prometeo,* Madrid, junio de 1911); desde la monarquía a la burguesía y el parlamentarismo; desde el arte oficial y sus críticos a sus instituciones En suma, para ellos *passatista* era todo lo que no era futurista.

Como contrapartida, desde el orgullo de vivir la hora futurista exaltan hasta el paroxismo el culto a lo moderno, derivando a una «modernolatría» en todos los aspectos de la existencia. (…)

Desde los primeros manifiestos, estos artistas cantan a las capitales modernas y loan la intensidad de la vida nerviosa, pretendiendo desvelar así los rasgos esenciales de la modernidad en el dinamismo de la actividad frenética de las grandes ciudades. Frente a otros que buscan lo originario en las culturas primitivas del África Central, se consideran los primitivos de una sensibilidad renovada por las filtraciones dinámicas de la nueva civilización, de la animación de las masas en las calles, en ese espectáculo viviente protagonizado por la arquitectura y la calle, por los nuevos modos de locomoción, los brillos luminosos o las sensaciones polisensoriales.

Inspirándose, pues, en la realidad cinética, intentarán acomodar sus registros figurativos a todo lo que esté ligado al movimiento de la *universal city.* No es extraño, por tanto, que la belleza de la velocidad se convierta en una nueva categoría estética ni que el aeroplano y, aún más el automóvil, en algo más bello que la *Victoria de Samotracia.* (…) Pero, frente a las interpretaciones que lo ligan de un modo unilateral a la máquina, el futurismo, desbordando a sus propias obras, es un fenómeno más global que anticipa amplios dominios de las vanguardias futuras. Tal vez, en ningún otro pasaje quede mejor descrito que en el *Manifiesto de la Imaginación sin hilos* (mayo de 1913) de Marinetti: «El futurismo se funda en la renovación completa de la sensibilidad humana, acontecida como efecto de los grandes descubrimientos científicos. Quienes usan hoy el telégrafo, el teléfono o el gramófono, el tren, la bicicleta, la motocicleta, el automóvil, el transatlántico, el dirigible, el aeroplano, el cinematógrafo, el gran periódico (síntesis de un día del mundo), no piensan que estas formas diversas de comunicación, de ¯transporte y de información, ejercen sobre la psique una influencia decisiva.»

Igualmente, se han suscitado discusiones acerca de la influencia de diferentes corrientes filosóficas sobre el futurismo. (…)Pero más relevancia tienen sus relaciones con F. Nietzsche y H. Bergson, sobre todo, porque ponen al descubierto una duplicidad y las contradicciones que impregnan el movimiento.

En efecto, entre los primeros manifiestos y las proclamas posteriores se delata una transición, presidida por la impronta vitalista de Nietzsche a H. Bergson. (…) En realidad, el futurismo usufructúa una herencia, ligada a la estética nietzscheana de la destrucción, que se había filtrado tanto a través de su influencia en Italia como del Simbolismo y el decadentismo (G. D'Annunzio, *El triunfo de la muerte, 1894) y* teñirá a poemas de Marinetti *y* al manifiesto fundacional. Pero si están de acuerdo con Nietzsche en este.lado destructivo, no lo están en otros temas como el eterno retorno o la supervivencia de la clasicidad, por lo que en más de una ocasión le consideran un autor *passatista.*

Esta ambivalencia se trasluce también cuando reparamos en el destino de los héroes futuristas. Los aviadores, los conductores de automóviles y los atletas son versiones modernas de los vencedores olímpicos *y,* al mismo tiempo, superhéroes débiles de la decadencia. (…) En la medida, pues, en que asume el papel de «constructor», las hipótesis destructivas nietzscheanas se debilitan o son abandonadas en beneficio de las categorías bergsonianas de la intuición o del dinamismo universal, motivo central de *Pintura futurista. Manifiesto técnico (1910). (…)*

LOS INICIOS DE LA PINTURA FUTURISTA (1909-1911)

(…) En abril de 1911 se inauguró en el Pabellón de Milán la Primera Muestra de Arte Libre, en la que participaron con cincuenta obras Boccioni, Carrà y Russolo. Como resaltaban en un cartel que cubría la ciudad, los futuristas la consideraron la única celebración digna de mención para conmemorar el *50* aniversario de la unificación política.

Aparte de que esta muestra suscitó un gran escándalo, así como los ataques conservadores, lo que más dolió al grupo fue la dura crítica que Soffici les propinó en *La Voce (22* de junio) de Florencia, tildándoles de «pobres nulidades» sin una «visión personal elevada del arte». Este ataque provocó una expedición de castigo a Florencia, con Marinetti a la cabeza. Una vez allí, los milaneses y los florentinos en torno a dicha revista, sobre todo Prezzolini y Soffici, pasaron sin mediar palabra a las bofetadas y a la agresión física, haciéndose necesaria, para disuadirlos, la intervención policial. Acciones todas, por otro lado, muy del agrado de las provocaciones futuristas y con un final feliz que se saldó con la adhesión de los florentinos al futurismo.

Durante este primer período habría que destacar, en todo caso, las obras de Boccioni, Carrà y Russolo en Milán y la de Severini en París. Si desde el punto de vista formal representa una transición, es el momento en el que aspira a una mayor cohesión como grupo. Aun reconociendo la influencia de la Secesión vienesa, de G. Klimt a E. Munch, sin el impresionismo y el neoimpresionismo franceses no hubiera habido futurismo. El primero se había filtrado a través de la presencia de Monet, Pisarro y Renoir en la Bienal de Venecia (1903, *1905, 1910),* pero, sobre todo, gracias al desarrollo en la Toscana de la escuela de los Macchiaioli. (…)

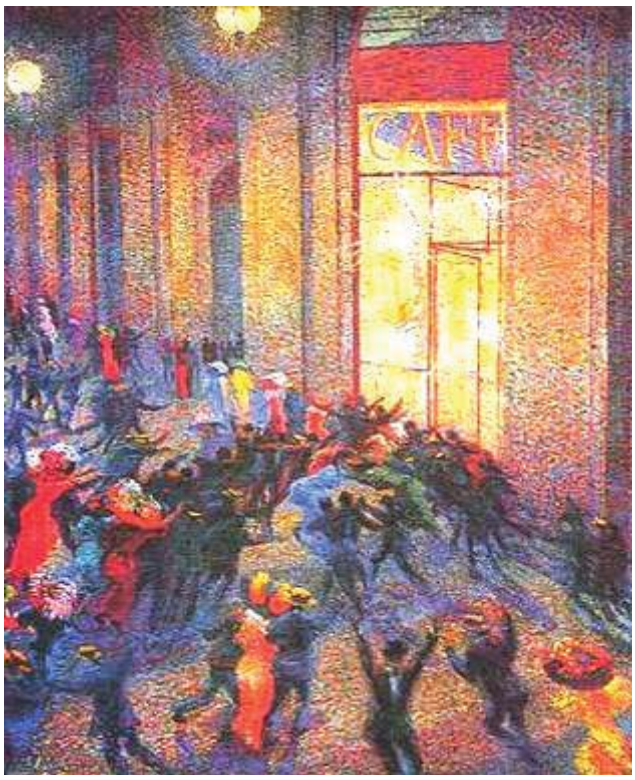
Umberto Boccioni (1882-1916), fue el principal animador del futurismo tras su encuentro con Marinetti en Milán, ciudad a la que se había trasladado en 1907. Entre 1900 y 1906 había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Roma, y visitado con asiduidad el estudio de G. Balla. En colaboración con Severini había organizado en 1905 el Salón de los Rechazados con el fin de acoger a los Divisionistas excluidos de las muestras oficiales.

Sus primeras pinturas, realizadas al modo divisionista (…)sedimenta en un simbolismo expresionista. Éste, tal como apreciamos en *Estudio de una cabeza de mujer (1909-1910*) o en *Ídolo moderno (1911*), transfigura los rostros, en azules, amarillos, violetas y rojos, precisamente los colores preferidos de Nietzsche y Marinetti. Pero, posiblemente, la pintura más relevante de este cruce entre el divisionismo, el simbolismo y el expresionismo sea ***La ciudad se levanta (1910-1911, abajo a la izquierda*)**.

Si contemplamos esta última versión, sin duda la más lograda y definitiva, observamos que se trata de una visión idealista de la ciudad italiana, emergiendo en la encrucijada del *risorgimento* y las concepciones heroicas wagnerianas.

En ella, el caballo es adoptado cual símbolo del progreso y del esfuerzo, del poder y de un dinamismo en ciernes que se relaciona con el fluir físico. Tanto este animal como el hombre, que tira de él, se repiten en distintas posiciones y momentos corporales, como si con ello se pretendiera lograr una síntesis óptico-mnemónica. (…)

La segunda proclama del *Manifiesto técnico* rezaba «que el dinamismo universal debe ser reflejado como sensación dinámica». Esta es la premisa que subyace a otra serie de pinturas coetáneas. En particular, a la ***Pelea en la Galería (1910-1911, a la derecha*)**, un ejemplo muy ilustrativo de cómo el complementarismo congénito, derivado del Divisionismo, se fusiona con las sensaciones del movimiento y la vibración universal. Estas sensaciones son todavía más evidentes, aunque también más torpemente literales en ***La carcajada (1911-abajo a la izquierda*)**, una pintura más volcada de un modo -«expresionista» hacia la vida nocturna, con potentes rayos de luz que se proyectan en diagonal e interrelacionan los objetos y los espacios, los primeros planos y los fondos.



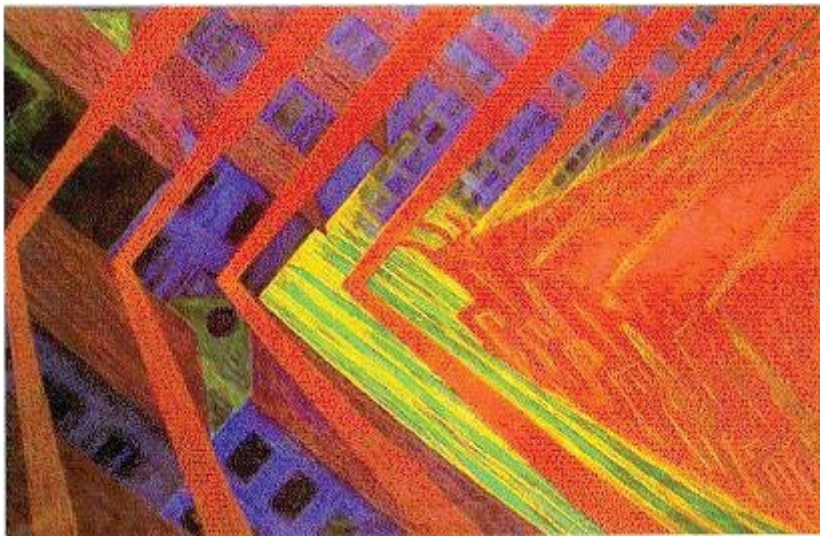
Carlo Carrà *(1881-1966),* nacido en una familia de artesanos, ya se encuentra en París en 1900 colaborando en la decoración mural del Pabellón italiano de la Exposición Universal. Esta práctica imprimirá a su futura obra ese gusto por el oficio que se traslucirá en las sucesivas fases de su trayectoria. Desde *1901* reside en Milán, asistiendo entre *1906 y 1908* a la Academia de Brera, y de pronto traba amistad con Boccioni. Su pintura inicial, (…) menos simbolista que sus maestros o que Boccioni, se apresura a interpretar desde el Divisionismo y a través de emociones subjetivas los nuevos contenidos de la ciudad italiana en expansión(…)

Sin embargo, tal vez la obra de Carrà que más sintoniza con el nacimiento del futurismo en pintura sea ***Las nadadoras*** **(hacia febrero de *1910, a la derecha*).** (…)

Aunque los cuerpos se deslizan

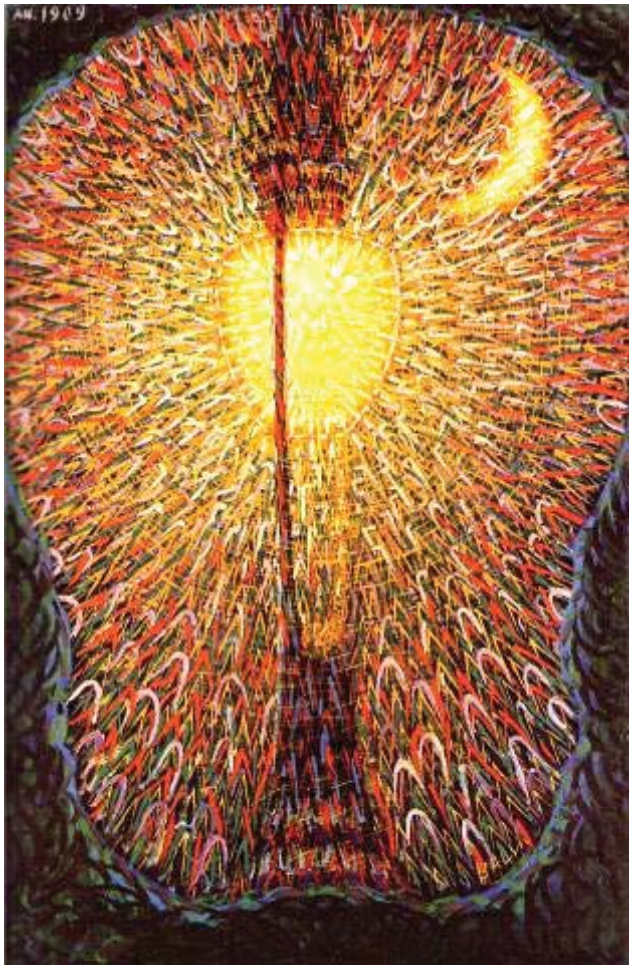
entre una red de líneas oscilantes, que evocan un simbolismo psicológico, se insinúan ya en sus volúmenes sólidos. Desde sus inicios, pues, Carrà se interesa por los valores sustanciales de la pintura, mientras las sensaciones de movimiento quedan resaltadas por las tensiones de los segmentos de las figuras y la repetición o reduplicación de los contornos.

Por su parte, el tercer participante asiduo a las *serate,* ***Luigi Russolo*** *(1885-1947),* es el prototipo de futurista universal en su condición de pintor y poeta, músico e, incluso, filósofo. Procedente de una familia de músicos, en *1909* irrumpe en la escena con una exposición en la *Famiglia Artistica* de Milán, llamando la atención por unas aguadas de fuerte sabor simbolista; con tal ocasión, traba amistad con Boccioni, cuyas obras, le guiarán en sus primeros pasos. (…)



No obstante, una de sus obras más representativas es ***La revuelta (1911, a la izquierda*)**. En ella, Russolo profundiza en la estructura espacial a base de diagonales que asomaban en *Las fuerzas de una calle* de Boccioni. Pero ahora se trata de unas líneas de fuerza solidificadas, teñidas por una gran intensidad cromática en rojos, amarillos, azules. No obstante, aun teniendo en cuenta su dramatismo, es una obra ingenua, así como de una calidad pictórica más superficial y menos refinada.

Giacomo Balla *(1871-1958),* aunque se adhiere a los primeros manifiestos futuristas, no expone con el grupo hasta *1912, y* siempre de un modo un tanto marginal. Hacia *1910* era ya un pintor consagrado que triunfaba en la línea divisionista más avanzada (…).



Sin duda, la primera obra que realiza en la órbita futurista, ***La lámpara de arco*** (**datada en *1909,* aunque es más probable que sea de *1911, a la derecha),*** está en sintonía con la poesía de Marinetti y el manifiesto *¡Asesinemos el claro de luna!* En ella, Balla coincide con el culto a la luz, ya sea el sol o la iluminación artificial de la vida moderna, que encontramos, asimismo, en el Divisionismo y en sus compañeros. En realidad, mezcla el recurso a los colores primarios y secundarios de este ismo con las reminiscencias nietzscheanas que laten en las fantasías cromáticas de Marinetti. Pero, tras presentar esta pintura, se aleja de los círculos artísticos de la vanguardia futurista y no vuelve a emerger hasta 1912.(…)

LAS RELACIONES CONFLICTIVAS ENTRE LOS FUTURISTAS Y LOS CUBISTAS

(…)La llegada a París de Boccioni y Carrà hacia mediados de octubre de 1911 coincidió con la celebración del Salón de Otoño que, hemos señalado, dedicó la Sala VIII a la Escuela cubista. (…) La visita les produjo, en particular a Boccioni, una profunda impresión. Por otra parte, conocida la algarada que habían levantado los manifiestos y la artillería propagandística del activo Marinetti, la visita no podía pasar inadvertida, pero lo que más llamó la atención de G. Apollinaire fue el exquisito modo de vestir «tipo inglés» de Boccioni y Carrà, pero poco podía decir de una pintura de la que sólo conocía la voluntad por «expresar los estados de ánimo».
El resultado más espectacular del viaje fue, no obstante, la preparación de una exposición futurista en París. (…) Se inauguró el 5 de febrero de 1912 bajo el título: *Los pintores futuristas italianos*. El catálogo contenía treinta y cinco títulos, de los que falló una obra de Balla, e iba acompañado de un nuevo manifiesto: *Los expositores al público*. Algunas de las pinturas ya habían sido mostradas en Italia, mientras otras eran nuevas y se exponían por primera vez. Así sucedía, por ejemplo, con *Los estados de ánimo, La calle entra en casa, Visiones simultáneas y Las fuerzas de una calle,* de Boccioni; con *La estación de Milán y Los funerales del anarquista Galli,* de Carrà. (…) Como rasgo común, en estas novedades se apreciaba la superación del Divisionismo en dirección a una técnica más avanzada bajo el impacto de la experiencia parisina.

En efecto, no fue casual que en el tiempo transcurrido entre su vuelta a Milán y la inauguración de su muestra parisina se dedicasen a pintar con frenesí, produciendo obras nuevas o, incluso, retocando algunas de las realizadas con anterioridad al viaje. La impronta parisina, en particular la cubista, les fuerza a replantearse la cuestión de la forma, bastante relegada hasta entonces en aras de la temática. Y si bien los planteamientos teóricos del dinamismo universal apenas varían, el complementarismo congénito del color se amplía al contraste de las formas. Diríase, pues, que aspiran a una suerte de síntesis entre los análisis cromáticos y los formales, entre la atmósfera impresionista y la seriedad cubista.

Entre las novedades de **Boccioni** destacaba *Las fuerzas de una calle* (1911), obra inscrita en un dinamismo universal cuya geometrización, más metálica que cristalina, de ángulos, triángulos y diagonales cubo-expresionistas acaba por solidificar a la propia luz.

Este artista venía investigando en esta dirección desde 1910, por ejemplo en ***Los estados de ánimo: La despedida II*** **(1911, aqrriba *a la derecha*).**

En París mostrará su segunda versión de esta trilogía sustancialmente alterada, en ***La despedida, Los que se van y Los que se quedan*** **(abajo *a la izquierda*).**

Estas conocidas pinturas son aún deudoras de un simbolismo psicológico, de unos estados de ánimo que parecen tamizarse a través del dinamismo plástico y del Bergson de *Materia y memoria,* pero, también, de la experiencia cubista vivida en París. Sobre todo, en *La despedida* se aprecia de inmediato el cruce peculiar entre los ritmos o las líneas direccionales en cuanto portadores de la emoción y la incorporación del vocabulario cubista de planos, facetas y el recurso a las diversas perspectivas.

Este esfuerzo de Boccioni por asimilar el cubismo, en particular a través de las maneras de R. Delaunay o F. Léger, se detecta todavía más en ***Visiones simultáneas (derecha)*** y en ***La calle entra en casa (abajo a la izquierda).***

Incluso este último óleo fue presentado en París como una suerte de verificación de la simultaneidad de los estados de ánimo: «Al pintar a alguien en el balcón, no limitamos la escena a lo que el marco de la ventana permite, sino que nos esforzamos por reflejar el conjunto de sensaciones visuales que ha recibido esa persona desde el balcón: el bullicio soleado de lá calle, la doble hilera de casas que se extiende a su derecha y a su izquierda, los balcones

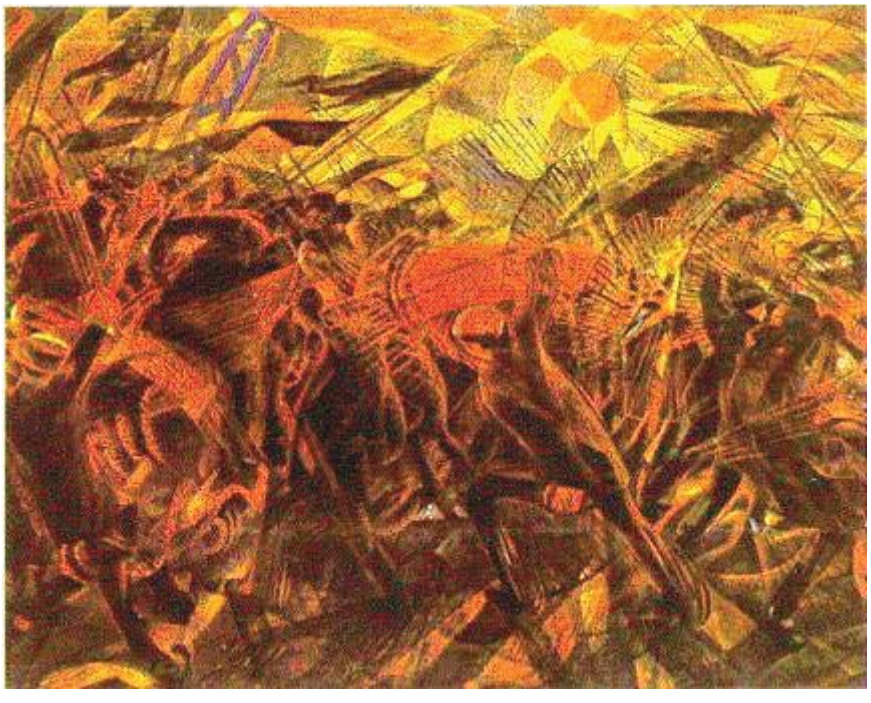
florecidos etc. Esto es, la simultaneidad ambiental y, en consecuencia, la dislocación y el desmembramiento de los objetos, la dispersión y la confusión de los detalles, libres de la lógica usual e independientes unos de otros» *(Los expositores al público,* febrero de 1912). La simultaneidad incluye, pues, la suma del espacio interno y del externo, más el recuerdo y la sensación, así como la interpretación entre nuestros cuerpos, las casas y las calles. Si bien en la pintura pervive su peculiar colorido expresionista, las descomposiciones o dislocaciones de los objetos y los cambios de perspectiva delatan las influencias de Delaunay.

En las nuevas obras mostradas por **Carrà** en París se apreciaba una transición similar. Bastaría reparar(…), sobre todo, en ***Los funerales del anarquista Galli*** **(1911, abajo derecha e izquierda)**.

Valorada como la aportación más brillante de la muestra, estaba muy próxima a lo que el propio Marinetti consideraba la pintura futurista. Carrà había asistido en 1904 al funeral del anarquista asesinado en una manifestación y a la batalla campal que se suscitó cuando la policía prohibió el acceso del cortejo fúnebre al cementerio.

Inspirándose en esta refriega, el pintor realizó un dibujo de lo acontecido, que, después, sirvió de boceto para la pintura.

Al convertir de un modo excepcional un hecho concreto en motivo pictórico, Carrà aprovecha la excitación y la emoción despertadas por el mismo para reivindicar la fuerza regeneradora de las masas y colocar al espectador en el centro del cuadro. La escena, envuelta todavía en la coloración rojiza futurista, destila un simbolismo psicofísico, de ascendencia neoimpresionista, a base de las líneas de fuerza y el efecto añadido del movimiento o mediante la duplicación y la repetición dé los contornos. (…)



La muestra futurista despertó el interés del *tout Paris* artístico, mientras los pintores se sintieron embriagados por el éxito y las perspectivas que se les abrían. ¡Incluso de una manera desmedida! En efecto, en el propio manifiesto de presentación, cuando todavía no eran conocidas sus obras en París ni en las demás capitales europeas, tuvieron la fanfarronería, bordeando la

provocación, de declarar: «Debido a nuestras búsquedas y realizaciones, que han atraído ya en torno nuestro a numerosos imitadores bien dotados y aun a numerosos plagiarios sin talento, nos hemos puesto a la cabeza del movimiento pictórico europeo, siguiendo un camino diferente, pero en cierta manera paralelo, al que siguen los postimpresionistas, sintetistas y cubistas franceses» *(Expositores al público)*.

Si en el *Manifiesto técnico* de dos años antes los dardos apuntaban a los neoimpresionistas, a los que a su vez estudiaban con diligencia, ahora los relegados son los cubistas, a los cuales, paradójicamente, apenas acababan de descubrir y usufructuaban con voracidad. No es extraño, pues, que G. Apollinaire, ante tal jactancia, escribiera: «el arte futurista en París hace reír un poco, pero, no obstante, la exposición de los pintores futuristas enseñará a nuestros pintores a ser más atrevidos de lo que han sido hasta ahora. Sin osadía los futuristas nunca se hubieran atrevido a presentar sus tentativas todavía tan inexpertas» *(Chroniques d'Art, 1902-1918,* pág. *217)*. Aparte de acusarles de tener ideas más filosóficas o literarias que plásticas, Apollinaire ponía el dedo en la llaga, pues a la altura de *1912* no podían compararse las innovaciones de los italianos con las de los franceses por los primeros mencionadas: «Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote, etc.», silenciando curiosamente a R. Delaunay. En realidad, lo que sucedía era que si nadie podía discutir a los italianos las avanzadas ideas sobre la sensación dinámica y el «estilo del movimiento», la renovación formal más pujante e influyente hasta entonces estaba siendo la cubista. Ello no impidió que se entablara una agria disputa entre italianos y franceses sobre cuestiones de primogenitura y hegemonías.

Tras el éxito o, al menos, el escándalo provocado en París, la muestra es llevada a Londres, siendo inaugurada el 1 de marzo de 1912. Con el optimismo y la exageración habituales, Marinetti hablará de otro gran éxito alcanzado y de las trescientas cincuenta críticas aparecidas sobre ella, cuando de hecho no fueron más de media docena. No obstante, llamaron especialmente la atención del poeta E. Pound, del pintor W. Lewis y el escultor Gaudier-Brzeska, futuros fundadores del Vorticismo. Poco después, del 12 de abril al 31 de mayo, fue mostrada en Berlín, aunque acompañada con obras de Braque, Derain, R. Delaunay, Kandinsky y otros. (…)

EL FUTURISMO ENTRE 1912 Y 1917

Tras estas exposiciones itinerantes, el futurismo entra en su fase más clásica, cada uno de sus artistas siente la necesidad de definir sus posiciones y de trabajar con mayor independencia. Síntoma de ello es que desaparecen los manifiestos colectivos, uniéndose tan sólo para la causa «intervencionista» en 1914. Pero además, y esto es decisivo en su lenguaje, se produce un deslizamiento de la simultaneidad de los estados de ánimo, en cuanto síntesis de la percepción óptica, y del recuerdo, a la del medio circundante bajo la impronta precubista o cubista.

La pintura de **Umberto Boccioni** se vuelve más analítica y próxima a los cubistas. Así, por ejetriplo, en *La materia (1912,* Col. Gianni Mattioli, Milán) o en *Volúmenes horizontales (1912,* Staatsgalerie moderner Kunst, Munich), cuyo tema es el retrato de la madre del artista, tanto en el colorido muy contenido como en la construcción formal de las arquitecturas se filtran las huellas del cubismo analítico, pero en el tratamiento de la figura y en su relación con el medio se distancia del mismo al recurrir a las líneas de fuerza.

Durante 1913, Boccioni se dedica con pasión a la escultura y a unos ritmos pictóricos casi abstractos, pero a primeros del año reabre el debate con los franceses a través de un artículo polémico, «Los futuristas plagiados en Francia» *(Lacerba, 15* de marzo de 1913), en el que, tras atacar a Apollinaire y el orfismo, concluye: «no debemos olvidar que la expansión de los cuerpos en el espacio, al igual que la estilización del impresionismo, la simultaneidad y la consiguiente interpretación de los planos, el dinamismo en pintura y escultura, las líneas de fuerza y la exaltación religiosa de lo nuevo...» derivan del puro e inagotable *genius* italiano. El principal destinatario de los dardos prestó oídos sordos a tales críticas, pero Boccioni volvió a la carga en «Dinamismo futurista y pintura francesa» *(Lacerba, 1* de agosto de *1913)*.

El debate, que se prolongó hasta finales del año, giraba en torno a la primogenitura de la simultaneidad, pero para nada entraban en cuestión los análisis concretos de las obras. Según Boccioni, los futuristas emplean esta noción antes que nadie, lo que es cierto, pero a su vez pasa por alto que desde primeros de siglo y, sobre todo en Braque y Picasso, la figura venía siendo representada desde diferentes puntos de vista. Asimismo, mientras los italianos pensaban en una «simultaneidad de los estados de ánimo» y en la de la síntesis de «aquello que se recuerda y aquello que se ve», su pintura continuaba siendo bastante tradicional; y, cuando a partir de 1912 abogan por la simultaneidad física, espacio-temporal, la del «medio circundante» asentada sobre la compenetración mutua de los cuerpos y en las sensaciones dinámicas de las líneas de fuerza, se ven forzados a recurrir a una descomposición cubista. Y si bien es cierto que Delaunay partía del mismo proyecto, con él se refería a otra cosa, esto es, al contraste simultáneo de los colores y la luz, pero, a su vez, desde 1910 venía cultivando una simultaneidad espacial que, desde lo estático, se anticipaba al dinamismo.

Carlo Carrà ofrece desde 1912 composiciones dinámicas capaces de actualizar la síntesis futurista del acaecer físico y psíquico, pero a su vez consolida unos valores constructivos bien definidos mediante el equilibrio de las masas y los volúmenes, los llenos y los vacíos, las luces y las sombras, sin perder por ello la concreción del dato objetivo. Su pintura no sólo se vuelve más analítica, sino que alcanza una suerte de síntesis cubo-futurista en óleos como ***Mujer en el balcón*** **(1912,** ***a la izquierda*** **),** donde se hace más patente la necesidad elemental de una solidez formal (…)

Posteriormente realiza una serie de *collages,* como ***La persecución*** **(1914, abajo** ***a la derecha*****),** que se trata de un desarrollo de la pequeña obra a tinta y témpera **El** ***jinete rojo*** **(1913, abajo** ***a la izquierda*****).**

Sin duda, la obra más significativa de Carrà es ***Manifestación intervencionista* (1914, témpera y collage, *a la derecha*)**, (…) aspira a crear un clima poético más allá de su clara intencionalidad política; a provocar un cruce entre un ejercicio sutil del *collage,* la pintura y el poema sonoro de las «palabras en libertad». Ante todo resalta por el colorido y la potencia de una imagen a partir de un centro circular que se expande en espiral gracias a unas franjas en diagonal extraídas de tiras de papel impreso o salpicadas de palabras sacadas de su contexto, slogans publicitarios, títulos o series de letras, que le imprimen un dinamismo centrífugo y reflejan hasta el paroxismo el tumulto ciudadano. Pero, tras conocer a De Chirico en 1917 en un hospital de Ferrara, se pasará a la pintura «metafísica».

Por su parte, el tercer integrante del grupo milanés, **Luigi Russolo** continúa la trayectoria ya iniciada sobre las sensaciones dinámicas en pinturas como *Casas + luces + cielo* (1912-1913), *Síntesis plástica del movimiento de una mujer* (1912-1913) *y* ***Dinamismo de un automóvil* (1912-1913, abajo *a la izquierda*).** Este último fue mostrado en noviembre de 1913 en Florencia con motivo de la exposición organizada por la revista *Lacerba y,* al año siguiente, en las Doré Galleries de Londres, entrando a continuación a formar parte de la colección de R. Delaunay.

En él, la representación del motivo se halla eclipsada en beneficio de la plasmación pictórica de la velocidad, ya que la silueta del automóvil, resaltada en un azul intenso, apenas es visible, fragmentada como está en un espacio que dinamiza. A su vez, la sucesión en el eje medio de ángulos agudos y concéntricos organiza la entera composición en un ritmo un tanto mecánico como si se tratara de una

vibración sonora que se extiende por todo el espacio con un gran protagonismo del color.

Este esquema cada vez más geometrizante se vincula ya con las preocupaciones abstractas y musicales del propio Russolo y las coetáneas de Boccioni y Balla.

En efecto, en marzo de 1913, Russolo dedica al maestro Pratella *El arte de los rumores,* en donde teoriza sobre la música, y, al poco tiempo, realiza con U. Piatti una serie *Intonarumori,* espectaculares máquinas sonoras que se adaptan con objeto de modificar o crear el sonido-rumor. A partir de este momento abandona la pintura para dedicarse a la experimentación musical de los «mil ruidos de la vida moderna». (…)

Pero, sin duda, la aportación más sorprendente durante esta fase corre a cargo de **Giacomo Balla,** el cual no había tomado realmente parte en el movimiento hasta 1912, y con casi toda seguridad, expuso por primera vez con el grupo en febrero de 1913, con ocasión de la muestra en el Teatro Costanzi de Roma. (...)

Desde las primeras pinturas de Balla se traslucía ya la impronta del encuadre fotográfico. Por eso, no es de extrañar que cuando se interesa ahora por el motivo futurista del movimiento, lo interprete a través del mismo filtro. (…) En sus imágenes sucesivas remite de un modo bastante literal a la cronofotografía de la locomoción humana del ya citado E. J. Marey, mientras que, a su vez, en el ***Dinamismo de un perro con traílla*** **(mayo de 1912, arriba *a la derecha*)**, se exploran los aspectos ópticos del movimiento, muy en sintonía, por cierto, con el *Fotodinamismo futurista* (1911) sobre el que estaba experimentando en Roma el fotógrafo futurista ***A. G. Bagaglia.***

Durante el año 1913, Balla se dedica al análisis de los ritmos en ciertas aves, así como a interpretar de un modo más mecánico la velocidad del automóvil.

Vuelo de las golondrinas **(1913, *a la izquierda*)**

tiene su antecedente en las fotografías de Muybridge sobre el vuelo de las aves, pero las líneas direccionales, que acaban configurando trayectorias bastante abstractas, evocan de nuevo los diagramas cronofotográficos de J. Marey.

Aunque Balla había iniciado la serie sobre *La velocidad del automóvil* en 1912, la desarrolla durante el año siguiente. Tras numerosos ensayos con técnicas diferentes, la serie culmina en óleos como *Velocidad del automóvil + luz* (1913), *Velocidad abstracta* (1913) y ***Velocidad del automóvil + luz + rumor*** **(1913, abajo *a la derecha*),** posiblemente el más logrado.

En estas obras de Balla, los motivos, el automóvil, sobre todo las ruedas como condensación retórica del mismo, quedan desintegrados en fragmentos que dan lugar a las curvas de velocidad mediante las cuales logra tanto los intervalos espacio-temporales como la impresión de aceleración. Esta representación simultánea de estadios sucesivos del movimiento se ve complementada por líneas direccionales oblicuas y constrastes en claroscuros, en una escala muy próxima a la del blanco y del negro fotográficos, que impulsan ritmos prismáticos y triangulaciones con efectos lumínicos. La estructura resultante es una trama compleja de secuencias y motivos recurrentes como el triángulo, el círculo, el cuadrante, la espiral o el rectángulo, que parecen reflejarse en superficies de espejos como si de vitrinas de escaparates se tratara. Por otro lado, debido a la aceleración del movimiento, así como en virtud de los ritmos lumínicos, el objeto se desmaterializa hasta bordear los umbrales de la abstracción. (…).

Tras la expedición de castigo de los futuristas milaneses a Florencia en *1911 y* las paces selladas, a primeros de *1913,* el escritor **Giovanni Papini** *(1881-1956)* y el crítico-pintor **Ardengo Soffici** *(1879-1956)* fundan en enero *Lacerba,* una revista que, no obstante sus proposiciones críticas, ganaría muchos adeptos y amigos para la causa futurista.

A. Soffici, residente en París entre *1900 y 1907* y en contacto temprano con los fundadores del cubismo, se incorpora al futurismo, pero ello no le impide mantener respecto a él y a Marinetti un gran sentido crítico en lo formal y en lo ideológico. (…)

En el ámbito más general, a lo largo de 1913 habría que destacar las veladas *(serate)* futuristas que tuvieron lugar en el Teatro Costanzi de Roma el 21 de febrero, en la que Papini atacó con acritud a la ciudad y al filósofo B. Croce; o la del 9 de marzo dedicada a la música. El 2 de julio se celebró una tercera en Módena, ocasión que aprovechó L. Russolo para emitir la música de los ruidos a través de un *Intonarumori.* Por último, el 12 de diciembre se escenificó otra en el Teatro Verdi de Florencia.

Asimismo, el grupo continúa realizando exposiciones en Berlín, Chicago, Londres y Roma. (…) Igualmente prosiguen con su actividad panfletaria y el lanzamiento de manifiestos, ya sea *La pintura de los sonidos, los rumores y los olores* de C. Carrà, el *Manifiesto de la lujuria* de Valentine de Saint-Point,

El arte de los rumores de L. Russolo, *Imaginación sin hilos y las palabras en libertad* de Marinetti *o El programa político futurista,* etc. (…)
En realidad, a pesar de las tentativas de Marinetti por mantener la cohesión del grupo, desde 1913 cada artista va trazando su propio camino, suscitándose incluso suspicacias entre los miembros iniciales, aglutinados en la exposición de la Galería Sprovieri de Roma en febrero de 1914, y los incorporados después, participantes ya en la primera *Exposición futurista libre.* Ésta también tuvo lugar en dicha galería entre el 13 de abril y el 25 de mayo del mismo año; y en ella (…) excluidos nada menos que Boccioni, Carrà, Russolo y Severini. A su vez, las tensiones se agravaron también entre los milaneses y los florentinos, entre Boccioni y Carrà, debido a las pretensiones de Marinetti por convertir el futurismo en un movimiento artístico y populista. La suma de estos hechos y otros muchos desembocó en la disolución como grupo, así como en que cada artista resolviera a su manera la superación de su poética.

En abril de 1914, U. Boccioni edita su obra *Pintura y escultura futuristas,* en la que se autoproclama sin modestia alguna el talento más egregio entre los futuristas. Sin embargo, tras la fase casi abstracta de 1913, su pintura continúa en la órbita analítica del cubismo y durante la guerra trata de adaptarse a la fase sintética (…)

Por su parte, G. Balla, tras atravesar las interpretaciones iridescentes en 1913 y 1914, se compromete con la guerra en el manifiesto de *El vestido antineutral* (septiembre de 1914) y participa en Roma en algunas demostraciones intervencionistas, llegando incluso a ser arrestado en una de ellas en compañía de Marinetti y Mussolini. En este clima de exaltación patriótica realiza en 1915 algunas pinturas próximas a los ritmos curvilíneos abstractos y coloreados, como *Manifestación patriótica*, *Banderas del altar de la patria o Formas gritando «Viva Italia»*, en las que suelen combinarse los colores rojos, verdes y blanco de la bandera italiana con las líneas dinámicas de fuerza. (…)

Durante los primeros meses de la guerra mundial los futuristas se sumaron a la campaña a favor de la intervención italiana, ya fuera a través de las obras mismas o los manifiestos y panfletos. (…) En ellos enlazan con el *Primero y Segundo Manifiesto Político (1909 y 1911),* así como con el punto nueve del decálogo fundacional: «Nosotros queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de las libertades, las hermosas ideas por las que se muere...» Sólo que ahora la guerra es ensalzada como el «poema futurista más bello que ha aparecido hasta ahora» o definida, incluso, como «futurismo intensificado». Pero con ello, sobre todo Marinetti, se anticipa al esteticismo de la política que pronto propugnará el fascismo italiano y será compartido por otros totalitarismos políticos.

Pero por si la exaltación fuera poco, una vez que Italia entró en la guerra, durante el mes de mayo de *1915,* Marinetti, Boccioni, Russolo y otros se enrolaron, seguramente como la última acción llevada a cabo en grupo, en el batallón ciclista de voluntarios lombardos, siendo trasladados muy pronto a un regimiento alpino. Tras haber caído heridos algunos de ellos, como el propio Marinetti y Russolo, o incluso pagar con la vida esta aventura futurista, como en el caso de Boccioni, este nacionalismo combativo y un tanto fanático acabó derivando a la conocida conversión de los futuristas al fascismo en las elecciones de *1919.* Pero, a partir de entonces, se abría un nuevo capítulo en la historia de las relaciones complejas entre la vanguardia y el fascismo en Italia.

EL NACIMIENTO DEL ARTE INOBJETIVO EN HOLANDA Y RUSIA (1890-1917)

Aun constatando cómo la trama de lo nuevo se extiende por los diversos países europeos y americanos, Holanda y Rusia fueron los dos que, ya desde ahora, impulsan unas corrientes innovadoras radicales que entrarán en abierta competencia con Francia, Italia o Alemania, en particular cuando escoren hacia el arte «inobjetivo» y desarrollen el constructivismo como una de las vanguardias hegemónicas durante los años veinte. Pero ni el neoplasticismo holandés surgió de la noche a la mañana ni la vanguardia soviética fue un acto voluntarista tras la revolución de Octubre. Ambos se gestan durante los años anteriores y se inscriben en la compleja red de interferencias desde la que se teje la citada trama de lo nuevo.

DEL SIMBOLISMO AL «CUBISMO ABSTRACTO» EN HOLANDA (1890-1912).

Hacia 1890, en la escena artística holandesa triunfaba tardíamente el impresionismo que, cada una a su manera, venían cultivando desde años atrás las escuelas de Amsterdam y La Haya.

(…) En abril, había regresado a Holanda Jan Toorop, un artista que había residido durante ocho años en Bruselas y había establecido contacto con el arte nuevo en París. Dos años después, con este artista a la cabeza y otros, como Johan Thorn Prikker, se imponía una nueva generación simbolista que ejercerá gran influencia durante los primeros años del nuevo siglo y se anticipará a inquietudes posteriores al suscitar debates sobre la naturaleza de los medios expresivos, así como lo relacionado con la espiritualidad y el significado de las obras de arte.

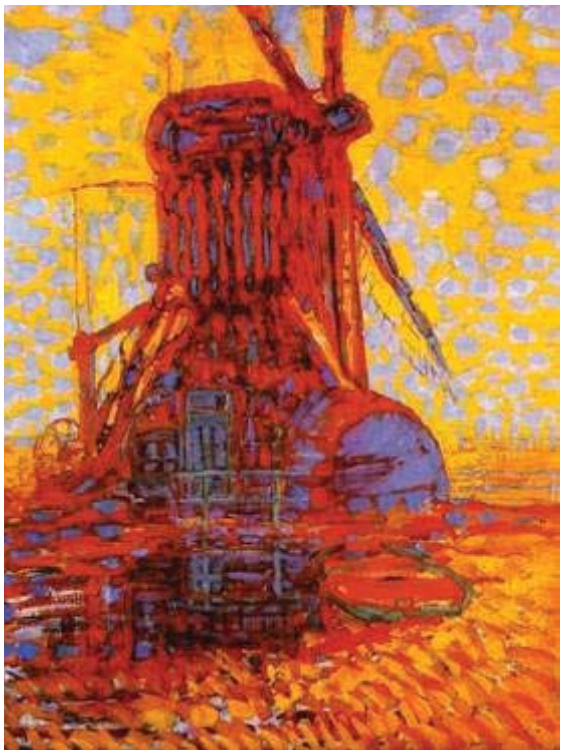
Sin embargo, la influencia del primero de los dos artistas no se limitó a iniciar y aglutinar a la nueva generación simbolista, ya que Toorop desempeñó también un papel destacado como animador de la escena artística. En efecto, en el invierno de 1891 se incorporó a «El círculo artístico de La Haya», una sociedad que, al modo wagneriano, pretendía abarcar a todas las disciplinas artísticas, la «obra de arte total», así como sacar al arte holandés de su aislamiento.

(…)La Haya estaba convirtiéndose en un centro internacional que miraba cada vez más a Bruselas y París.

(…) Mientras tanto, en Amsterdam apenas hay actividades artísticas.

(…) Traspasados los umbrales del nuevo siglo, la filtración de lo moderno cristaliza en el *Luminismo,* una suerte de síntesis de estímulos varios que alcanza su apogeo entre 1902 y 1910. Aunque deudora del clima neoimpresionista que ya hemos detectado desde mediados de los noventa, y que afectó igualmente a Toorop y Thorn Prikker, culminó en Piet Mondrian. (…) En realidad, en el Luminismo se interfiere la herencia impresionista y neoimpresionista con el color expresivo a lo Van Gogh y la recepción paulatina del fauvismo francés o de E. Munch. Se trata de un ismo ecléctico respecto a la tradición moderna que tanto oscila hacia un lado como hacia otro en el empleo de las técnicas neoimpresionistas, de las más expresivas o de la plana próxima a los fauvistas.

Piet Mondrian (1872-1944), formado en Amsterdam durante la década de los noventa, cultiva hasta 1906 el impresionismo tardío propio de esta Escuela, pero hacia 1907 inicia una fase de transición que no terminará hasta culminar en el «cubismo abstracto» y durante la cual experimenta en direcciones varias.



(…) Entre sus obras «luministas» vibrantes, tal vez, ninguna como ***Molino de viento a la luz del Sol*** **(1908, *a la izquierda*)** resume con más propiedad su interpretación del ismo. En ella, la reducción a los amarillos, los azules y los rojos, animados por las vibraciones lumínicas del sol, inician sus investigaciones sobre los colores elementales. A su vez, el peculiar empleo de una pincelada divisionista larga, que casi deriva a las técnicas de pintura plana, favorece una estructura robusta del conjunto, casi una malla que garantiza su estabilidad y la simplificación del propio motivo.

(…) No obstante, recurriendo a una técnica más plana, en paralelo a este «luminismo» vibrante o atemperado, Mondrian organiza la superficie pictórica a base de unos colores planos que en ciertas versiones refuerzan el armazón del motivo. Pero si en este caso logra una monumentalidad un tanto impositiva y una reducción del faro a un conjunto de ritmos y colores que lo transfiguran en algo visionario e irreal, cuando reinterpreta las ***Dunas*** **(verano de 1909 a primeros de 1910 y 1911, abajo *a la derecha*)**, el paisaje llano del Mar del Norte es transfigurado en una metáfora de la infinitud y la vacuidad de la naturaleza.

En realidad, es esta una actitud espiritualista. (…) En ellos, el paisaje y la entera naturaleza interpretados cada vez más a través de las maneras modernas, son transfigurados en energías vitales, mediadoras de objetivos espiritualistas, a los que se orienta paulatinamente Mondrian, en particular, cuando siguiendo los pasos de otros artistas coetáneos, en mayo de 1909 se afilia a la *Sociedad Teosófica* holandesa.

Como es sabido, los contactos de los artistas con las doctrinas teosóficas eran bastante frecuentes desde que se vincularan a ella pintores tan influyentes como Toorop y Thorn Prikker. Sin duda, la presencia de las flores y los árboles era bastante común en muchas obras del período, desde Van Gogh hasta el propio Mondrian, algo que parecía obedecer tanto a las preferencias naturalistas del Simbolismo como a las meditaciones teosóficas desde mediados de los noventa. Y lo mismo acontecía con otros tópicos del momento, como la aspiración a captar una realidad oculta tras las apariencias naturales o la percepción óptica de las cosas, por no mencionar algo tan decisivo para la teoría emergente de la abstracción como es el recurso gradual a elementos protogeométricos o a la estructura cruciforme.

(…) Posiblemente, en el caso concreto de Mondrian, donde mejor se desvelen algunas de estas intenciones sea en el tríptico monumental ***Evolución (1910-1911, a la izquierda*)**, cuyas figuras femeninas, resaltadas sobre unos fondos cromáticos alusivos y envueltas por unos emblemas floreados, abstraídos en figuras geometrizantes, como círculos, triángulos o hexágonos, simbolizan la primacía del espíritu sobre la materia, así como una elevación gradual del mismo.

Mientras tanto, la primera exposición organizada por el *Círculo moderno de arte* (octubre de *1911,* Amsterdam) presentó algunas pinturas de Braque y Picasso pertenecientes a *1908 y 1909,* así como otras más recientes de Le Fauconnier o los veintiocho óleos de Cézanne. Ésta fue, asimismo, la primera oportunidad que tuvo Mondrian de contemplar obras cubistas, y es muy posible que, estimulado por ella, a finales de *1911* decidiera trasladarse a la capital francesa.

(…) En un tiempo increíblemente corto, Mondrian no sólo había descubierto el cubismo sino, también, asimilado con una rapidez sorprendente. Para comprobarlo, sería suficiente un análisis comparativo de dos pinturas con el mismo motivo. Se trata de ***Bodegón con jarra de jengibre 1 (1911, a la izquierda)*** pintado en Amsterdam tras ver la primera exposición de los cubistas y Cézanne, en él se advierte en seguida la influencia ejercida sobre él por el maestro francés.

En cambio, en una segunda versión***Bodegón con jarra de jengibre 2 (*verano de 1912, *a la derecha*)**, salta a la vista cómo se ha empapado del cubismo analítico hasta casi desbordarlo. Tal vez, a consecuencia de ello, su aceptación en París fue tan fulgurante, que en seguida fue admitido en la Sala cubista del XXVIII Salón de los Independientes, en marzo de 1912.

Resulta meridiano que si bien el descubrimiento del cubismo le produjo un gran impacto, no lo es menos que ya estaba predispuesto para ello. **En lo que se refiere a la experimentación formal la adopción del mismo (…) sintonizaba con su convicción de que el nuevo ismo encerraba un gran potencial para desarrollar una forma artística espiritual o, como diría Toorop con ocasión de la inauguración de la muestra cubista, «una pureza.espiritual» a través de un estilo «simplificado en líneas rectas, verticales y horizontales», así como relacionado con la arquitectura. Pero, a diferencia de lo que era habitual en Holanda y en otros países, Mondrian no lo interpreta al modo expresionista ni tampoco seducido, como en Alemania, por el cromatismo de R. Delaunay, sino, lo que era bastante infrecuente, a partir de las fuentes originarias de sus fundadores, Bráque y Picasso.**

Ciertamente, Mondrian se entrega con pasión a experimentar con las formas, pero no sólo se diferencia de los restantes cubistas por los motivos bastante inusuales en ellos, como los paisajes marinos, las flores y los árboles, sino también por no renunciar a la evocación de significados más ocultos. (…) Que forzarían a Apollinaire a hablar del «cubismo muy abstracto de Mondrian» *(Montjoie,* 18 de marzo de 1913). De un cubismo que, no sólo aspiraba a la abstracción, sino a plasmar «Los derechos del nuevo movimiento constructivo en arte» («Die Kennzeichen der Erneurung in der Malerei», *Der Blaue Reiter,* 1912).

LOS ORÍGENES DEL ARTE INOBJETIVO EN HOLANDA (1912-1917) Y PIET MONDRIAN

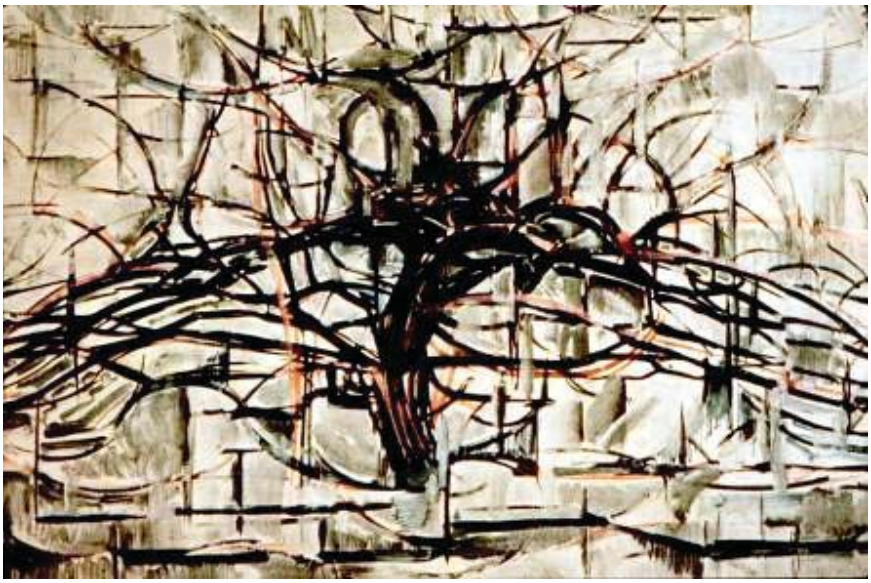
Entre 1907 y 1914 se estableció una colonia considerable de artistas holandeses en París.

(…) Al igual que Mondrian, llegan a París en 1911, conocen a los cubistas Gleizes, Le Fauconnier o Léger, y atraídos también por las artes del *Jugendstil y* las composiciones abstractas de F. Kupka, son los primeros holandeses en cultivar una pintura abstracta bastante decorativa. (…)

A medida que Mondrian reduce las formas naturales a las configuraciones geométricas más elementales y apenas reconocibles, más se percata de la encrucijada a la que habían llegado Braque y Picasso durante los últimos meses de su fase hermética. Pero, precisamente, su superación del cubismo en dirección a la abstracción más radical tendrá como punto de partida el experimentar con las armazones lineales a las que Picasso y Braque habían reducido las figuras durante el verano y otoño de 1911 en Céret y los primeros meses del año siguiente. Y, desde luego, aunque admire mucho más al primero, Mondrian se sentirá identificado con los momentos más abstractivos y reduccionistas de Braque. Con todo, el proceso es gradual y, para corroborarlo, nada mejor que transitar algunas series.

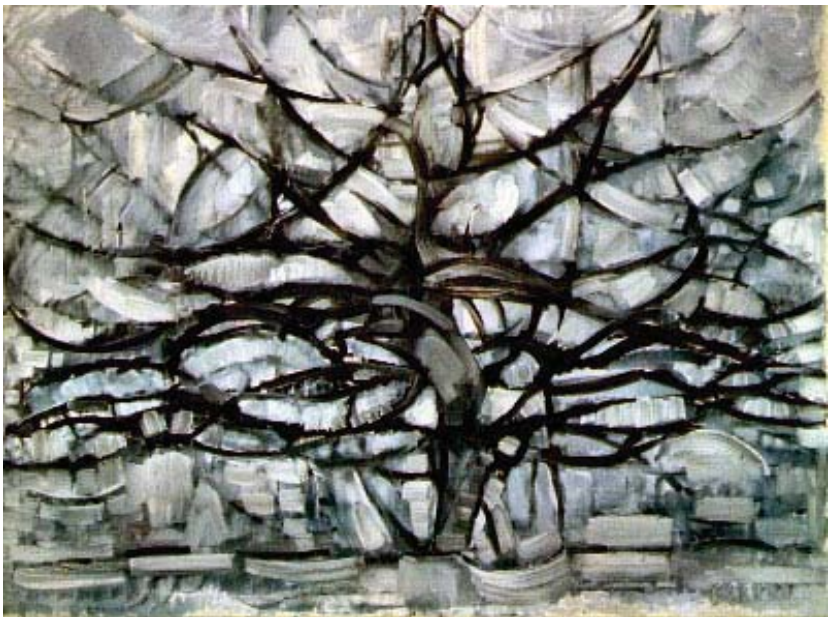
Mondrian había iniciado la serie sobre el *árbol* con numerosos dibujos que, bajo la influencia de Van Gogh y todavía en clave «luminista», culminaron en ***El árbol rojo*** **(1908, *a la derecha*)**. Si bien el color queda casi reducido al rojo del motivo y al azul del firmamento, que actúa como un telón de fondo indefinido

y con efectos espaciales mitigados, la estructura lineal de las ramas se despliega como si de nervios humanos se tratara.

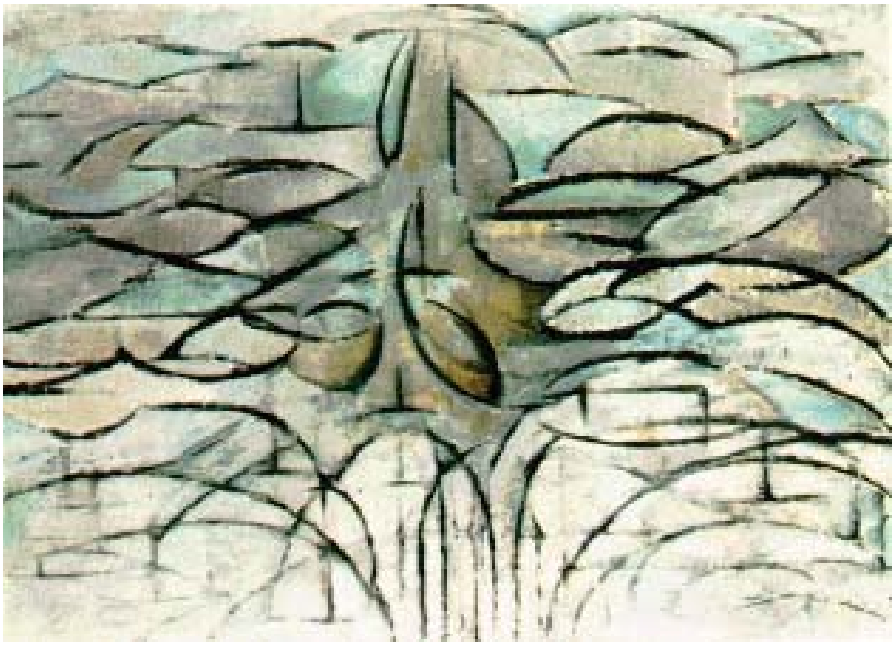


La empatía en la vida y el sentir del árbol impulsa su desmaterialización, transfigurándolo, como sucede en *(…)* ***Árbol horizontal*** **(invierno de 1911, *a la izquierda*),** la estructura lineal es ya abiertamente cubista,
algo que se radicaliza en

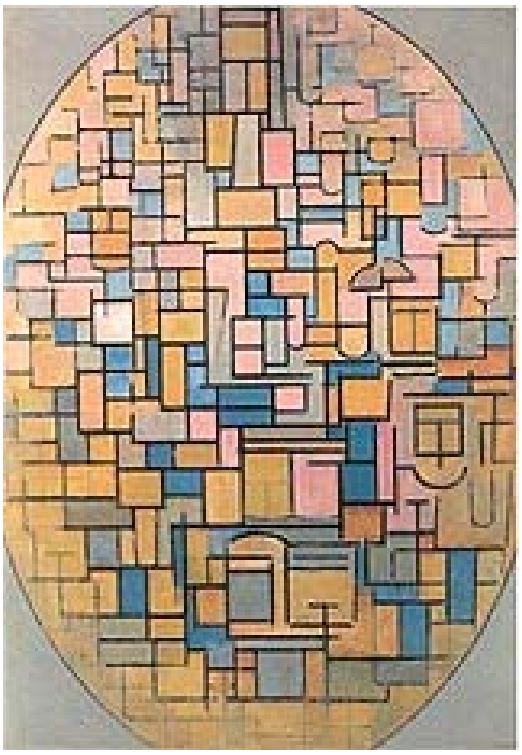
El árbol gris **(1912, abajo a la derecha)** y culmina con el lírico ***Manzano en flor*** **(1912, abajo *a la izquierda)*** y en otras versiones.



Este último es, probablemente, coetáneo del ya citado *Bodegón con jarra de jengibre II, y* ambos fueron mostrados en la segunda exposición del *Círculo moderno de arte* en Amsterdam durante octubre y noviembre de 1912. Los colores, en transiciones entre azules y verdes, ocres y grises, son reducidos al modo ubista en beneficio del armazón lineal, apenas reconocible si no fuera por el título, en el que el tronco y las ramas articulan un todo centrípeto que se difumina en los ángulos.



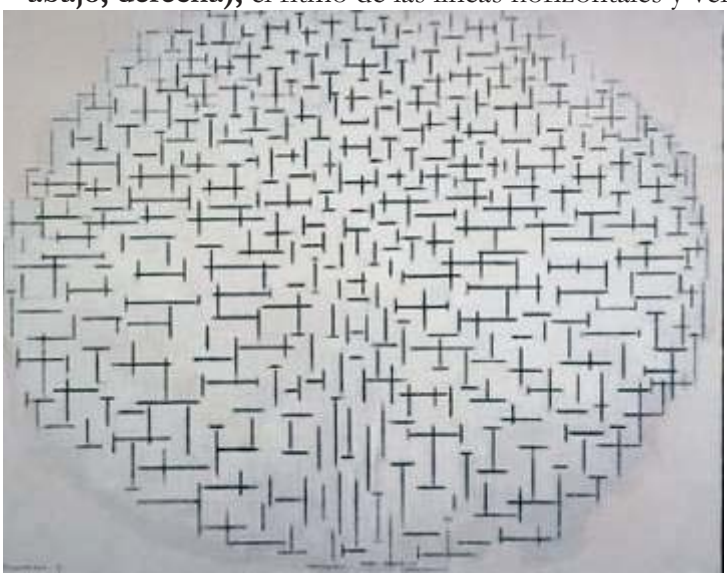
Ahora bien, si en los últimos óleos el cubismo analítico devenía abstracto, en **la *Tableau III-composición oval (1914, derecha*)** transfiguraba en algo abstracto el hermético.



Un análisis pormenorizado de los numerosos dibujos del *Mar y océano,* que así designa a la serie, pondría en evidencia cómo Mondrian avanza hacia una abstracción gradual, hasta hacer irreconocible el muelle y las olas, así como hacia la simplificación de todos los elementos en un sistema que, eliminando lo curvo salvo el formato oval, lo reduce todo a líneas negras horizontales y verticales a menudo cruzadas entre sí, que parecen flotar sobre un fondo blanco o tonificado en gris.

(…)Un análisis pormenorizado de los numerosos dibujos del *Mar y océano,* que así designa a la serie, pondría en evidencia cómo Mondrian avanza hacia una abstracción gradual, hasta hacer irreconocible el muelle y las olas, así como hacia la simplificación de todos los elementos en un sistema que, eliminando lo curvo salvo el formato oval, lo reduce todo a líneas negras horizontales y verticales a menudo cruzadas entre sí, que parecen flotar sobre un fondo blanco o tonificado en gris.

(…) En los óleos más logrados de la serie: ***Composición núm. 10. Muelle y océano (abajo izquierda)*** *y* ***Composición con líneas*** **(1915 y 1917, abajo, derecha),** el ritmo de las líneas horizontales y verticales, acotadas en su longitud, cruces, interferencias e intervalos como notas de una partitura, remite a una abstracción intermitente de la naturaleza cuyo origen es todavía una percepción óptica, pero de la que, sin embargo, se ha borrado toda huella. (…) Mondrian trasvasa, igualmente, la noción teosófica sobre la evolución creadora del mundo de la cultura.



(…)Este período de influencia cubista, a pesar de que la desborde, culmina en una obra (…) dónde la cuadrícula de años anteriores pierde de nuevo su cerrazón y se desintegra en un patrón de líneas verticales y horizontales muy parecido al de las composiciones del «más y menos», que tomaban como motivo al *Muelle y el océano*. Ello genera un espacio abierto que fluye sin interrupción, logrando una gran síntesis entre la malla lineal rítmica y un cromatismo reducido a los colores primarios que anima el espacio imprimiendo un equilibrio dinámico, con unas cadencias en diagonal.

(…)Sin duda, es la última estación para una abstracción total y la última basada en los principios cubistas. Hasta ahora, la deriva hacia la abstracción tenía como punto de arranque un modelo, por irreconocible que se volviera, pero, en adelante, la trama rítmica, fruto de una sustracción paulatina respecto a lo visible, instaura un lenguaje autónomo, una «nueva plástica»:

A partir, por tanto, del cubismo, pero desviándose de su ortodoxia y auxiliado por la noción teosófica sobre la evolución, para Mondrian las líneas, entendidas como contraste radical entre las horizontales y las verticales, y los colores reducidos a los tres primarios, no sólo se convierten en medios expresivos absolutos, sino en revelación de una unidad, como destino final de los seres capaz de resolver armónicamente todas las antítesis entre lo estático y lo dinámico, el espíritu y la materia. No olvidemos que la extrapolación de los principios teosóficos a un sistema estético era un lugar común en ciertas enseñanzas y publicaciones coetáneas. En obras que (…) proponían ya que el arte no debía contribuir a plasmar percepciones sensoriales o sentimientos, sino a visualizar la unidad subyacente de la realidad, concediendo a la línea recta un valor casi absoluto.(…)

Sin duda, Mondrian estaba familiarizado con estas ideas teosóficas, pero, como pone de manifiesto el rechazo de un artículo que le habían solicitado hacia *1913* para la revista holandesa *Theosofía o* la mala acogida que tendría en *1917* la lectura de algunos de sus escritos en una velada en la Sociedad Teosófica, sus puntos de vista, y aún más sus pinturas, iban mucho más allá que la práctica habitual de ilustrar de un modo literal y simbolista los signos teosóficos.

Hacia 1914, otro de los futuros neoplasticistas, **Theo Van Doesburg** (1883-1931), simpatizante asimismo de la teosofía y colaborador desde dos años antes en el semanario *Unidad (Eenheid), socialista* utópico, religioso y pacifista, abandonó el naturalismo en favor de un estilo expresivo y semiabstracto, muy influido por las *Improvisaciones* de Kandinsky expuestas en 1913 en el *Círculo moderno de arte y* por las teorías teosóficas.

LOS ORÍGENES IMPRESIONISTAS Y SIMBOLISTAS DE LA VANGUARDIA RUSA (1896-1917)

En torno a 1910 dominaban todavía la escena artística los herederos del grupo hegemónico desde la primera mitad del siglo XIX, los llamados pintores «ambulantes» *(Peredvizhnik),* los cuales cultivaban un realismo popular y nacional. Esta tendencia continuará teniendo una fuerte presencia en la «Unión de artistas rusos» (1903-1923), pero mientras en San Petersburgo estaba más ligada a la Academia, derivando a menudo a maneras neoclasicistas, en Moscú se mostraba más permeable al espíritu innovador.

En esta dirección, algunos realistas habían adoptado ciertos logros del impresionismo francés(…).

En torno a 1910, la emergencia del arte nuevo en Rusia ofrece una trama compleja, a la que no son ajenos otros acontecimientos relacionados con la filtración de lo moderno desde el exterior y en el interior. En efecto, entre 1905 y 1916 pasan por París más de cincuenta artistas, la plana mayor de la futura vanguardia, en dos tandas. La primera (1908-1911), aparte de Chagall, podría ser denominada la de los escultores: Archipenko, Lipchitz; la segunda (1912-1914), junto con los hermanos Gabo y Pevsner o Tatlin, la de las mujeres, como Sonia Terk, que contraerá matrimonio con R. Delaunay, o la bailarina Olga Khoklova, futura compañera de Picasso. Un tercer grupo se nuclea en torno a Kandinsky en Munich y, en menor medida, algunos de los de París viajan a Italia.

En el interior hay que destacar la incidencia de las colecciones de arte moderno en curso de formación. (…)

En 1906 había comenzado a editarse *El Vellocino de Oro (* Moscú, 1906-1910), periódico artístico-literario simbolista que familiariza al público ruso con las nuevas tendencias del arte francés. Al

mismo tiempo, organizan en tres grandes exposiciones franco-rusas: (…)la primera, ofrecía un verdadero panorama desde los impresionistas, los tres grandes postimpresionistas (Cézanne, Gauguin y Van Gogh), al grupo nabi y los jóvenes fauvistas. La segunda (enero-febrero de 1909) fue más temática y se circunscribía a los fauvistas y las obras precubistas de Le Fauconnier y Braque, mientras la tercera (diciembre de 1909) estará marcada por la irrupción del primer ismo autóctono: el neoprimitivismo.

EL NEOPRIMITIVISMO EN RUSIA

El neoprimitivismo, **que se rastrea, asimismo, en la literatura y la música de un Strawinski, parte también del postimpresionismo y, especialmente, del fauvismo, pero reaccionando contra la tutela occidental, aspira a una síntesis nacional, a veces nacionalista, en la que se sienta la impronta oriental y euroasiática. Por ello, recupera la tradición de los iconos ruso-bizantinos de los siglos XIV y XV, el folklore, el arte religioso, los bordados y el juguete popular, y, por encima de todo, el grabado popular ruso *(lubok)* del siglo XVIII; no menos interés le despierta el arte de los pueblos primitivos y el infantil.**

(…)En este clima no sorprende que Larianov se entregara con ardor a coleccionar objetos de arte popular hasta tal punto, que en la primavera de 1913 organizó la muestra *Iconos y lubki genuinos.* Y, en este mismo año, tanto él como los poetas futuristas se obsesionaban por los *Dibujos de los niños: materiales para el estudio del niño,* integrándolos en sus publicaciones y exposiciones. La espontaneidad y la intuición para captar la realidad, así como la despreocupación por las convenciones de la proporción, de la forma, del color y del espacio, era lo que todos ellos admiraban y deseaban emular en estas manifestaciones. (…)

A su vez, el elenco de artistas seleccionados para las diversas muestras con hegemonía neoprimitivista, nos orientan sobre el compromiso de la futura vanguardia radical con su primer ismo nacional. Por su parte, no menos dignas de ser resaltadas son las diferencias interpretativas del mismo en los artistas reconocidos como tales, lo que, afortunadamente, le confiere una gran vitalidad renovadora.

No sólo como promotor sino también como pintor, **Mikhail Larionov** (1881-1964) es el gran instigador del neoprimitivismo, tal como apreciamos en las series realizadas entre 1908 y 1912 **(Hussar**

galopando-1911, **izquierda)** y, tal vez la más lograda, ***Las estaciones.*** **En *Otoño* (1911-derecha),** a semejanza de las prácticas del bordado siberiano, divide el espacio aperspectivo en campos narrativos en los que, aprovechando una leyenda explicativa, introduce o salpica de letras al

espacio pictórico; por otra parte, la figura plana y frontal gira en perfil, pero teniendo el ojo de frente y desorbitado al modo del Picasso-precubista, mientras los animales, los árboles y los demás objetos quedan estilizados en unos esquemas deudores del dibujo infantil, destacándose sobre unos fondos marrones u ocres tirando a la monocromía.

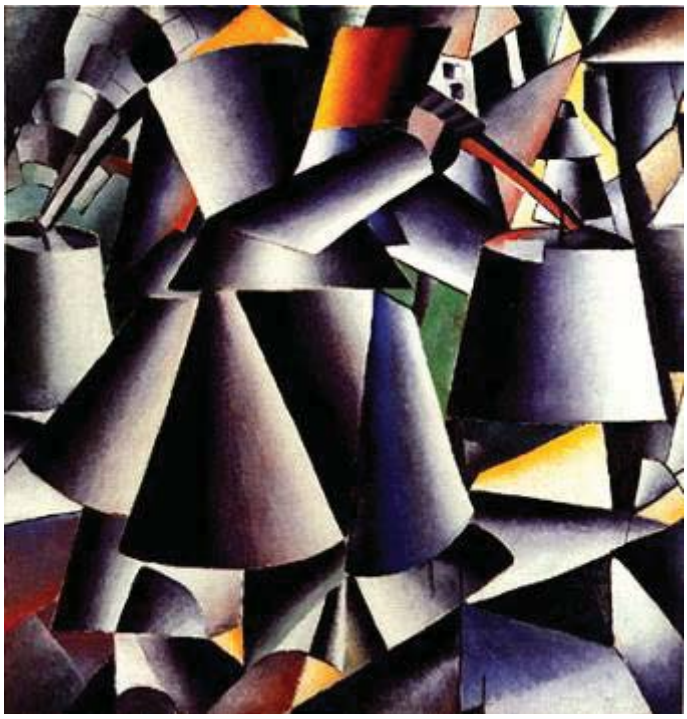
Por su parte, **Natalia Goncharova** (1891-1962), descendiente de una familia notable y vinculada desde 1900 a Larionov, con quien contraerá matrimonio, se afirma con una síntesis muy personal entre la tradición rusa y lo moderno. Iniciada en la réplica casi literal de algunas *Madonnas,* entre 1909 y 1912 el impacto que le producen el fauvismo y las fuentes autóctonas de los iconos le inspira las obras neoprimitivistas más logradas: *La pesca* (1909), *Campesinos* (1911) *o La familia judía* (1912). Incluso, cuando haya escorado hacia el cubismo, intensificará el neoprimitivismo en las litografías para el poema «Ermitaños» (1913), o en los decorados más imaginativos y colorísticos, en mayor sintonía con lo popular, para ***La gallina de oro*** **(1914, *a la derecha*)**, ópera de Rimski-Korsakov.

44–7. **Natalya Goncharova** Designs for *Le Coq d'Or*, 1914. Above: Curtain

En estrecha relación con los dos anteriores artistas, pero con la notoria influencia pictórica de la Goncharova, se inicia **Kazimir Malevich** (1875-1935) en un neoprimitivismo muy peculiar.

Su punto de arranque tiene que ver tanto con Cézanne y la explosión fauvista del colorido como con ciertos rasgos del arte popular ruso y del hieratismo bizantino. Pero pronto se vuelve más complejo y entabla un diálogo fructífero entre lo primitivo ruso y las obras de Matisse, Braque y Picasso, ya conocidas en Rusia. (…) Pintará ***El leñador*** **(otoño de 1912, izquierda*),*** donde el tema campesino, sin renunciar a los rasgos primitivistas ni a la estructura del *lubok,* es abordado con tal potencia estereométrica en sus volúmenes, que produce efectos mecánicos de una frialdad casi metálica.

Malevich interpreta, pues, de una manera muy personal el neoprimitivismo a través de unos volúmenes redondeados, cilíndricos y cónicos, muy próximos, si bien más contundentes, al ya analizado cubismo «tubular» de E Léger, (…) pero Malevich seguirá exacerbando más y más el cilindrismo hasta, sin eliminar lo popular, desembocar en una versión cubofuturista del motivo pintado con anterioridad al modo neoprimitivista: ***Descomposición dinámica de la campesina con cubos de agua y niño*** **(invierno de 1912 a 1913-derecha)(…)**



Sin embargo, Malevich retomará un neoprimitivismo más próximo al grabado campesino, en sintonía con el pintor y poeta Vladimir Maiakovski, en los carteles patrióticos contra los alemanes durante los años 1914 y 1915, esto es, en pleno apogeo experimentalista de su pintura. Desde la revolución de 1905, numerosos artistas venían cultivando la sátira contra el régimen imperial y la burguesía rusa. Tras el estallido de la guerra mundial se desencadenará una nueva ola nacionalista que fue fomentada por la editorial a través de la iniciativa *El lubok moderno*. En ella colaboraron los principales artistas de vanguardia y Malevich nos legó unas litografías llenas de espontaneidad gráfica y vivos colores que, en ocasiones, rozan la sátira sangrienta. **Malevich, *'Inglés en Moscú'*, 1914 - izquierda**

La tercera gran figura de la futura vanguardia, **Vladimir Tatlin** (1885-1953), había mantenido durante su formación contactos con la tradición bizantina, llegando a copiar, incluso, con grandes trazos negros sobre fondos dorados un apóstol de la cúpula de la iglesia de San Jorge *(Staraïa Ladoga)*. No es de extrañar, por tanto, que a partir de 1911, en relación con Larionov, participe en la muestra *Rabo de asno* con pinturas como el ***Pescadero*** **(1911, *a la derecha*).**

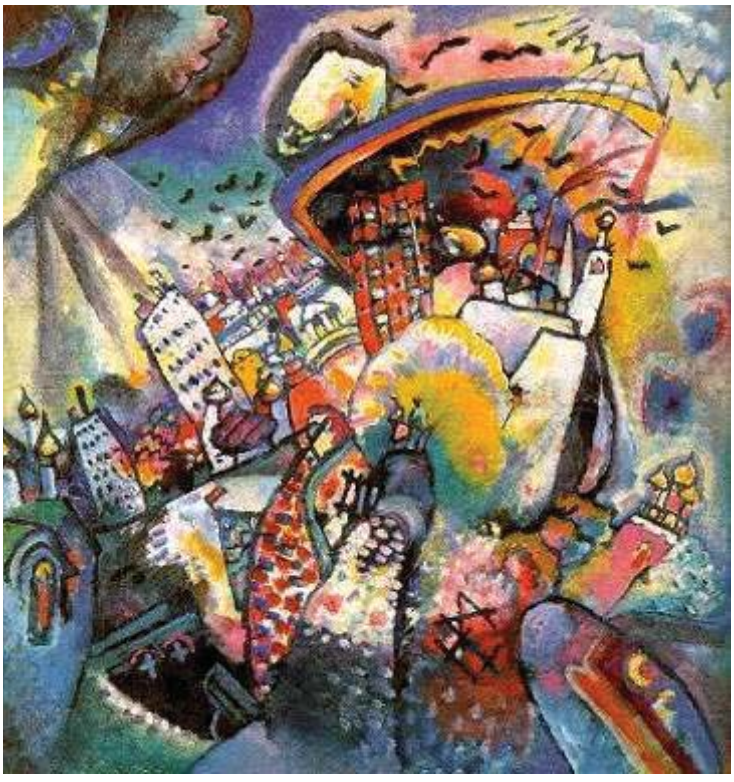
Ahora bien, en este artista este primitivismo deja de ser pronto un fin

en sí mismo y pasa a ser un nuevo recurso para lograr la transfiguración de lo real y auscultar la construcción de la forma. No en vano, por ejemplo, en esta misma obra, la línea curva alcanza un gran protagonismo en sus gruesos trazos negros y como vehículo para mecer al conjunto de un movimiento circular. Sin mitigar, por tanto, la vivacidad del tema, se desliza ya hacia soluciones constructivas.

Precisamente, la construcción plástica de la forma se convierte en la obsesión detectable en numerosos ejercicios sobre el cuerpo humano dónde (…) la estructura orgánica le empuja a una articulación clara y rigurosa de los cuerpos, y el dinamismo del conjunto se ve contrarrestado por una concentración y un equilibrio tensos. No es fortuito, pues, que tras esta deriva, rompiera con Larionov y se inclinara hacia el cezannismo y el cubismo sintético en los relieves.

Aunque residía en Munich, **Kandinsky** estuvo también presente en los *Salones de Odessa (1909,* 1911) y de la *Sota de diamantes (1910, 1911),* pero no puede por menos de extrañar que no fuese invitado a la muestra del *Rabo de asno* por Larionov, máxime cuando éste, Goncharova y Malevich, por iniciativa del primero, acababan de participar en la'segunda exposición de *El Jinete Azul* (febrero de *1912).* Tampoco era un secreto que en ésta se presentaron dibujos infantiles y *lubki,* así como que el arte popular ruso había ejercido una influencia considerable sobre Kandinsky .(…)

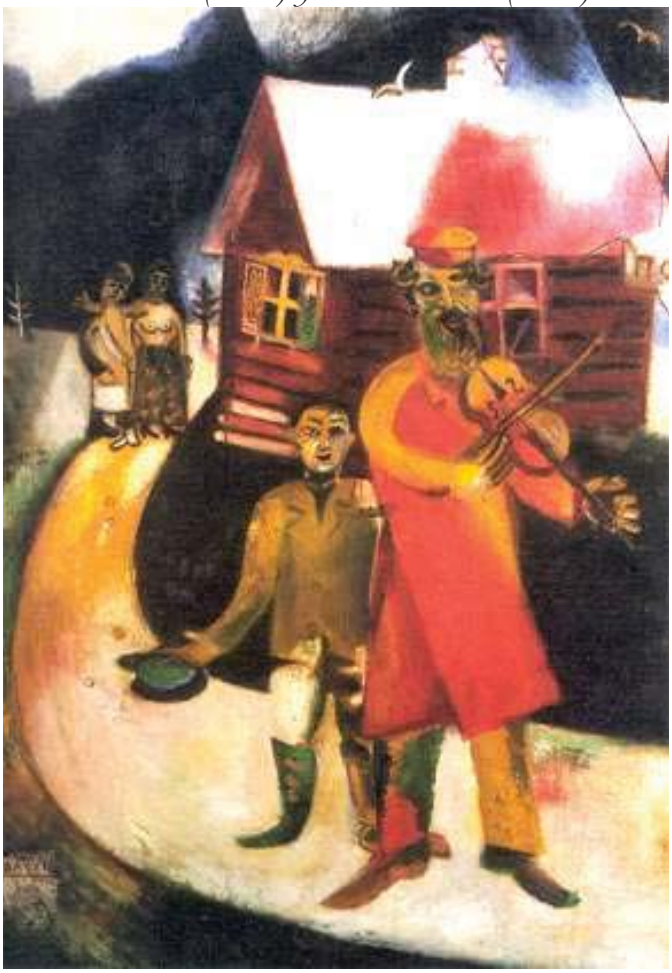
No obstante, esta sensibilidad se filtraba con tal sutileza y lateralidad en su época de *El Jinete Azul,* que Kandinsky se alejaba del neoprimitivismo más literal de Larionov y del que estaba cultivándose en el interior de Rusia. Aun así, esta veta popular de lo ruso, aunque entremezclada con lo bávaro se aprecia de un modo más explícito en las ya analizadas **«pinturas sobre vidrio»,** embriones de otros cuadros coetáneos.



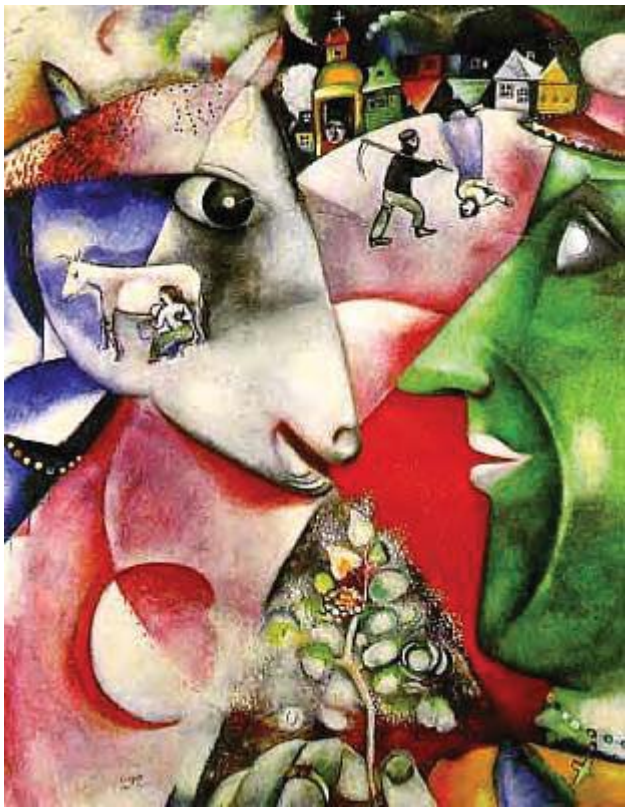
Sin duda, con este clima se relaciona la pintura figurativa ***Dama en Moscú (1912, a la derecha*)**, precedida de una «pintura sobre cristal» y una acuarela, en la que, curiosamente, se acusan las influencias de M. Chagall.

Asimismo, con esta peculiar versión primitivista, más próxima incluso al arte infantil, sintoniza una de las pocas obras realizadas tras su retorno a Moscú en *1914.* Nos referimos *a* ***Moscú I (1916- izquierda***), un óleo en cuya distribución e interpretación espacial se detecta la «pintura sobre cristal»

Quien, en cambio, sí fue aceptado por Larionov como «neoprimitivista» auténtico en las muestras *Rabo de asno (1912) y Blanco de tiro (1913)* fue ***Marc Chagall*** *(1887-1985).* Nacido en Vitebsk de una familia de comerciantes judíos, cuyas tradiciones tanto se traslucirán en su pintura, y tras estudiar en San Petersburgo, se traslada a París en septiembre de 1910. Ya en esta ciudad, evoluciona con rapidez desde un clasicismo próximo a Rembrandt, a los primeros ensayos fauvistas y cubistas, así como a un cruce entre el neoprimitivismo a lo Larionov con Van Gogh, o con el fauvismo, como en ***El violinista*** **(1911, *a la izquierda*)**



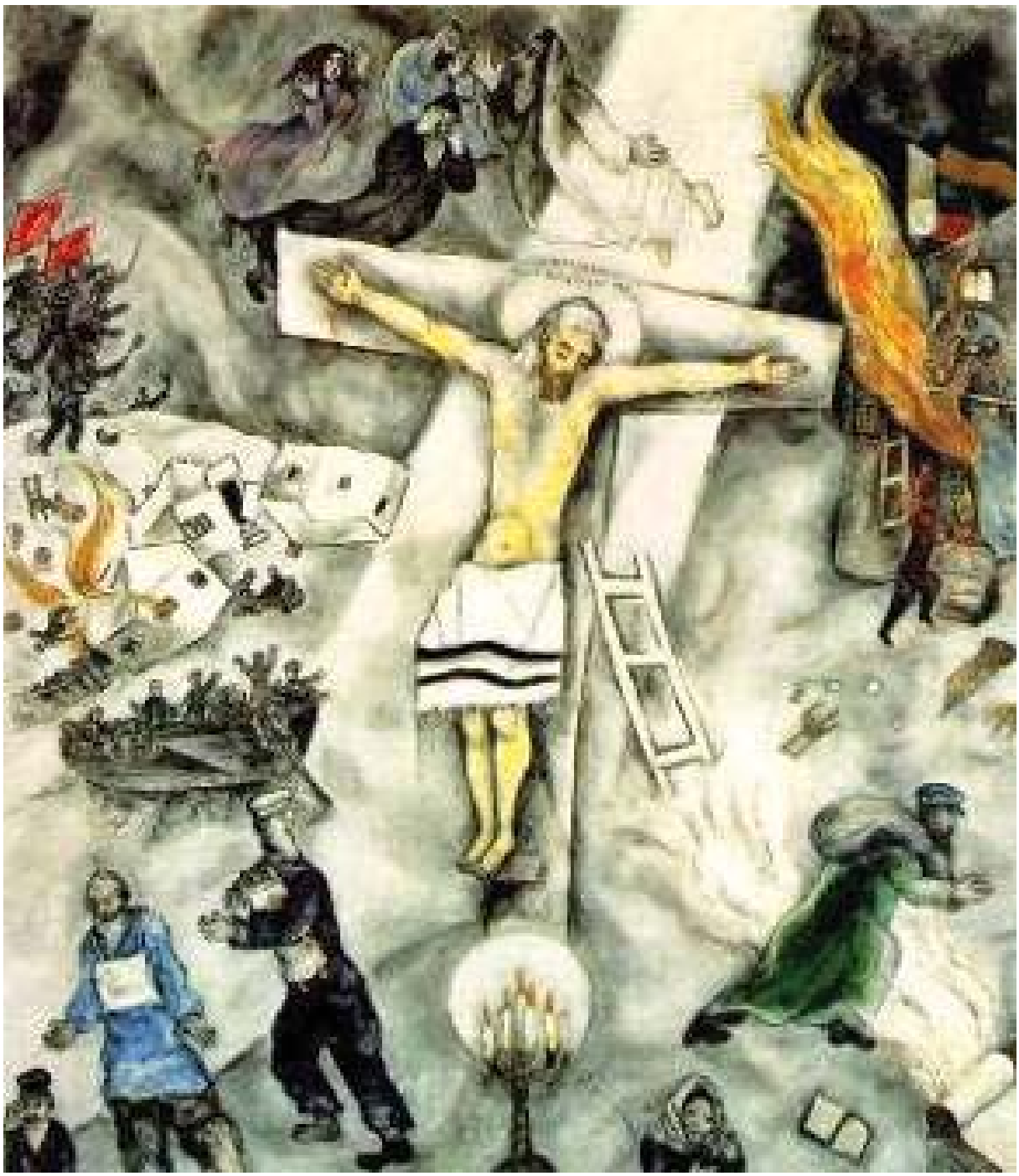
Sin renunciar a la libertad fauvista del color y usufructuando las lecciones extraídas del geometrismo, las alteraciones de la perspectiva y la espacialidad cubistas, así como el esquematismo de las figuras y los motivos tomados de la imaginería popular y del folclore rusos, Chagall llega muy pronto a una singular síntesis. Su resultado es un estilo inconfundible e irreductible a la vanguardia parisina o rusa, en donde se mezclan, de un modo tan imaginativo que altera la lógica de lo real, los recursos modernos con los recuerdos de su infancia, los cuentos de hadas y otras fabulaciones populares, la religiosidad y un cierto ocultismo del alma rusa.



Entre las obras más significativas con que nos deleita el pintor, destacan ***Yo y la aldea*** **(1911, *a la derecha*)**

Tributa sus débitos hacia la *Torre Eiffel* de Delaunay; una deuda explícita en ***París por la ventana (1913, izquierda*)**, evocadora del motivo homónimo en el francés.

Del mismo modo que en ***Crucifixión blanca (1912 abajo*)** se detecta la impronta del gran disco, asumido incluso como símbolo mágico para la tierra y el cosmos, cual motivo órfico. Esta poética tan singular es posible gracias a una sintaxis que, recurriendo a las interpenetraciones y los desplazamientos de la escuela cubista, los desborda, empujándolos hacia el mundo de la surrealidad, como se encargará de resaltar posteriormente el propio André Breton.



UNA FASE DE EXPERIMENTACIÓN: EL CUBISMO, EL RAYONISMO Y EL CUBOFUTURISMO (1912-1915)

Hacia *1912,* el cubismo penetraba en Rusia tanto a través de las colecciones como de los viajes de artistas rusos a París y de las exposiciones. Braque, Gleizes, Le Fauconnier y Metzinger están presentes en ellas desde *1908* a *1910,* mientras Delaunay y Léger lo estarán en *1912, y* Picasso en *1913*. En febrero del año siguiente, con motivo de la segunda muestra de la *Sota de diamantes,* se debate en Moscú sobre el cubismo, mientras la revista de la «Unión de la juventud» (marzo, *1913)* traduce fragmentos del *Du Cubisme* de Gleizes .

Ciñéndonos a los fundadores del cubismo, Braque expuso por primera vez en abril de *1908* en el *Salón del Vellocino de Oro* cinco de sus obras primerizas. Durante los meses de enero y febrero de 1909, Braque volvió a mostrar cuatro pinturas cubistas en el mismo. En cambio, Picasso tan sólo estuvo representado con un guache en la tercera muestra de *Sota de diamantes* durante los meses de marzo y abril de 1913.

A pesar de las variadas interpretaciones del cubismo, motivadas por su filtración a través de las distintas fuentes, es considerado como el punto de partida por bastantes pintores, pero sobre todo por Malevich y Tatlin, a quien le influirá incluso mucho más en el ámbito de lo escultórico. Por lo que respecta a Malevich, como hemos visto ya, hacia finales de 1912 había derivado a un «cilindrismo» próximo al cubismo cezanniano y, a lo largo del siguiente año, desembocará en un cubofuturismo y en una interpretación peculiar del cubismo a medio camino entre el analítico y el sintético.

En esta segunda dirección, **Malevich** abandona los volúmenes cilíndricos y cósmicos en beneficio de las formas cuadriláteras, rectangulares, trapezoidales o paralelogramas*, (…)* muy en sintonía con ciertas obras sintéticas de Picasso y Braque. Incluso algunas de ellas como, por ejemplo, en el ***Retrato del compositor Matiushin*** **(otoño de 1913-derecha),** delata ciertas similitudes, que subraya todavía más un dibujo preparatorio, con *El poeta* (1912) de Picasso.

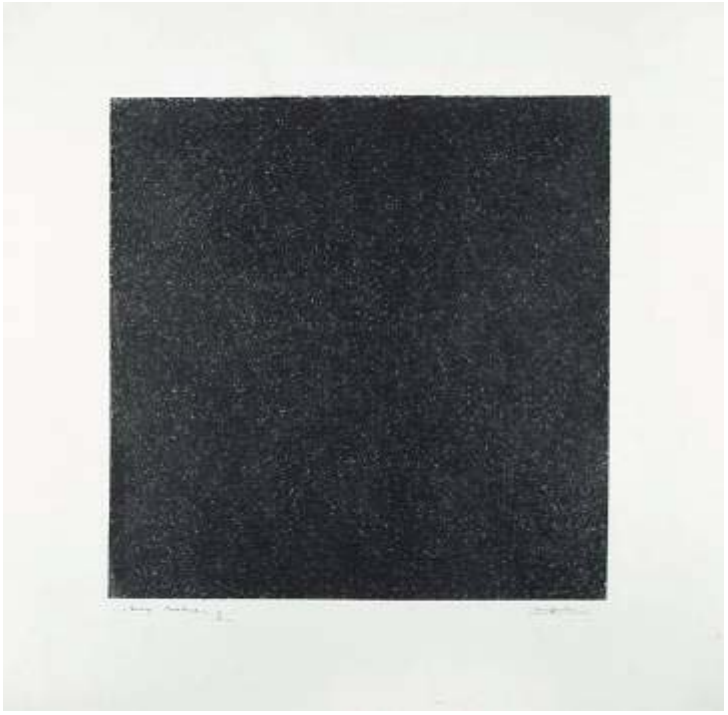
El abandono de lo figurativo se ve fortalecido por tensiones centrífugas que promueven disonancias en las formas y colores, así como una suerte de explosión en numerosos planos.

MALEVICH Y LOS ORÍGENES DEL SUPREMATISMO

Durante **1915** se suceden algunas muestras significativas. (…) En marzo tiene lugar en Petrogrado, nombre con el que se conoce desde ahora hasta 1924 a San Petesburgo, la titulada *Tranvía V.* La primera exposición futurista de pintura, en la que participan entre otros (…)Malevich, y Tatlin; el 30 de diciembre, se inaugura en la misma ciudad *La última exposición futurista de cuadros: 0.10.* **derecha: *Malevich, Suprematismo, 1915***

En esta última, precisamente, Malevich mostró treinta y ocho telas, a las que calificó por primera vez de ***suprematistas***. Asimismo, con tal ocasión, publicó el ensayo *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico (22 a* edición, reelaborada en 1916). En él, tras realizar una crítica radical a la Academia inquisitorial, constata el agotamiento del cubismo y del futurismo debido a que siguen apegados a la figuración, al «viejo realismo práctico», y, como alternativa de ruptura definitiva con todo lo anterior, aboga por la «pintura pura», la «creación pictórica pura» o la «creación absoluta», tomadas como sinónimos.

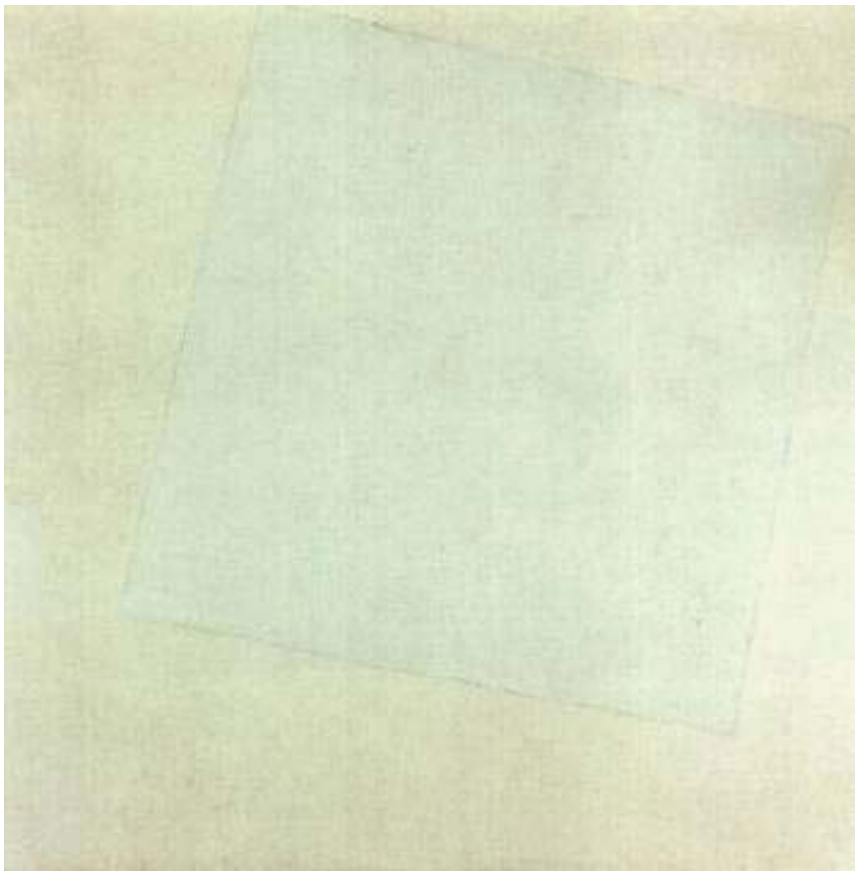
(…) En la exposición *0.10* figuraban, entre otras, pinturas tan emblemáticas como ***Cuadrado negro sobre fondo blanco*** **(1915-abajo derecha),** ***Cuadrado negro y cuadrado rojo*** **(1915-abajo izquierda)** *o Realismo pictórico de una campesina a dos dimensiones,* conocido como *Cuadrado rojo* (1915). Todas ellas pertenecen a la fase estática de los períodos negro y coloreado, en la que el cuadrado pasa a ser el primer peldaño en la creación, pues, a semejanza de lo que sentían los poetas, Malevich cree otear un momento auroral, hasta proclamar enaltecido: «Yo me he transfigurado en el cero de las formas.»



El cuadrado es encumbrado, pues, a recurso o procedimiento (…) para la regeneración de la pintura, y pasa a ser la antesala de la «nada liberada» en los dominios inexplorados de la

«inobjetividad» en cuanto nuevo principio autónomo, exonerada de las limitaciones del «realismo práctico». Pero el cuadrado, al dividirse, da lugar al rectángulo: *Ocho rectángulos o Suprematismo 18. Construcción* (ambos de 1915); y si se entrecruzan dos rectángulos, se origina la *Cruz negra sobre fondo blanco* (1915*),* mientras si se ponen en rotación, aparece el círculo, como se aprecia en desarrollos posteriores. Y así, sucesivamente, en operaciones más complejas.

El cuadrado es el punto de partida de una navegación libre de la superficie pictórica que, como se desprende de sus ensayos *y de Pintura suprematista* (1915), *Supremus núm. 57* (1916) *y núm. 56* (1916) *o Suprematismo dinámico* (ca. 1916), explora asimismo la versión dinámica. De ascendencia más futurista, se apoya también en las unidades geométricas, con preferencia los rectángulos, los triángulos o las líneas gruesas, gobernadas por la *diagonal y los* desplazamientos agitados en el espacio, o, a veces, los contrastes y disonancias de las propias figuras básicas. La superficie pictórica se ve, por tanto, sacudida por una excitación dinámica de los planos, como si el universo entero se meciera en el torbellino de la activación inobjetiva, no siendo fortuito, en ciertos dibujos (1916, Ludwig Museum, Colonia), que los cuerpos plásticos emanen sensaciones cósmicas de atracción .o repulsión *magnética, o* que alguna pintura aparezca subtitulada *Aeroplano en vuelo* (1915, Museum of Modern Art, Nueva York). Tras los períodos negro y coloreado, Malevich inaugura el llamado blanco en pinturas, como *Blanco sobre blanco,* conocido como ***Cuadrado blanco sobre fondo blanco*** **(1917-izquierda abajo)**, o en otras donde la figura se vuelve casi imperceptible: *Blanco sobre blanco* (1917).



La serie blanca, signo de la reducción, la economía y la pureza más radicales, se acerca al lenguaje del silencio. Y, en su desmaterialización, no sólo parece clausurar el último estadio de la pintura suprematista, sino, como veremos tras 1918, toda aventura pictórica en cuanto tal.

Como fuentes de inspiración de la pintura de Malevich se ha invocado tanto al Platón del *Timeo,* en su recurso a las formas geométricas elementales, como las geometrías no-euclidianas, sobre todo la de la *Cuarta dimensión* (1904, de C. Howard Hinton) que había puesto de moda en Rusia Ouspenski. Siendo ello plausible, no podrá pasarse por alto el trasvase de las experiencias sobre las «palabras autónomas en cuanto tales» de poetas como Krucenij y Chlebnikov o del lingüista V. Sklovsky sobre la *palabra en sí* a la pintura en sí, presidida por la «hegemonía de las formas pictóricas que constituyen un fin en sí» (Malevich). De una pintura cuya aspiración a un lenguaje universal sedimenta en el grado cero de sus formas básicas.

Desde este desenlace más inmanente, no sorprenderá que Malevich no persiga una geometría exacta, como salta a la vista de un modo sintomático, al no titular a la primera pintura citada cuadrado, sino *cuadrángulo,* esto es, lo que tiene cuatro ángulos no necesariamente rectos ni iguales, con tenues desviaciones en su textura y cerramiento. El cuadrado no es tanto una figura geométrica cuanto

un icono desnudo para la contemplación, el desencadenante de una percepción *zaum o,* como matizará en 1922, «sitio vacío donde no se percibe nada a no ser la sensación» pues, no en vano, ya había propuesto la ecuación cuadrado = sensación, blanco = la nada fuera de la sensación, y en una respuesta de 1916 al crítico A. Benois: «desierto henchido del espíritu de la sensación de lo inobjetivo que lo traspasa todo», provocando una excitación como llama cósmica que se alimenta de lo inobjetivo.

En el año 1915, la vanguardia rusa se consolida en las dos líneas de fuerza que, entrelazándose o enfrentándose, marcarán la evolución ulterior. Si bien, parte del cubismo y del futurismo, se percata, a su vez, de que estos ismos son la estación final de un trayecto que invita a recorrer otros, ya sean los de una *plástica puramente pictórica o* de una *nueva cultura de los materiales,* opciones que prefiguran Malevich y Tatlin.

(…) Si bien, cara al futuro, la vitalidad de la vanguardia soviética será inseparable del impacto provocado por la revolución de Octubre, la revolución artística en Rusia no sólo se había iniciado con anterioridad a dicho evento, sino que fue la premisa histórica sin la cual aquélla sería difícilmente imaginable a partir de 1917.

RADICALISMO Y UTOPÍA

EL EXPRESIONISMO COMO VANGUARDIA Y EL RADICALISMO EN TORNO AL GRUPO DE NOVIEMBRE.

En un clima tan marcado por el Activismo y todavía en plena contienda, se funda el 10 de noviembre de *1917* el *Politischer Rat geistiger Arbeit (Consejo político de trabajo intelectual).* Precisamente, un año después, el 3 de diciembre de *1918,* de él surgirá el principal movimiento de los artistas expresionistas, *die Novembergruppe,* identificado a grandes rasgos con la revolución homónima. Pero antes de desembocar en un desenlace semejante, de contenido tanto artístico como político aunque sea a través de una renovación ético-política del individuo bastante alejada de los estados de las cosas, la herencia expresionista de la preguerra había sedimentado como ismo hegemónico con aspiraciones a erigirse en vanguardia en su acepción más estrecha. Ciertamente, no sin contratiempos, pues la vida artística sufrió un parón similar al de los demás países contrincantes.

En efecto, el estallido de la guerra supuso para el arte alemán una dispersión semejante a la que padecieron los cubistas franceses y los futuristas italianos, mientras sus artistas más reconocidos corrían suertes bien dispares. Así, por ejemplo, los antiguos miembros de *El Puente O.* Mueller y M. Pechstein fueron soldados rasos en el frente occidental; E. Heckel sirvió en Flandes, en donde tuvo la fortuna de tropezarse con los artistas belgas J. Ensor y C. Permeke o con su compatriota M. Beckmann; K. Schmidt-Rottluff cumplió su destino en los frentes del norte de Rusia y de Polonia, pero a E. L. Kirchner la vivencia bélica le desencadenó una crisis física y mental tal, que, licenciado, ingresó en el sanatorio Königstein en el Taunus, emigrando en *1917* a Suiza. Entre los integrantes del *Jinete Azul,* W. Kandinsky regresa a Rusia, pero A. Macke caía el *29* de septiembre en el frente de batalla de la Champagne francesa, mientras F. Marc seguía la misma trágica suerte el *4* de marzo de *1916* en las cercanías de Verdún. Por su parte, el declarado pacifista O. Kokoschka, tras ser herido en una emboscada y capturado por los rusos en el frente oriental, se recuperó después en Suecia; O. Dix recorría en un convoy militar Francia, Flandes, Polonia y Rusia, mientras G. Grosz se las arregló para ser licenciado de la infantería en *1915.*

Como no podía ser menos, la actividad artística fue muy escasa, hasta que en *1916* se reanudaron las exposiciones que organizaba la galería Der Sturm de Berlín: P. Klee, Kokoschka, J. Itten, L. Feininger, Kandinsky, H. Campendonk, Marc o la colectiva *Expresionistas, futuristas y cubistas;* durante *1917* volvieron a colgar en sus salas Feininger, Klee, M. Chagall, G. Muhe y los participantes en la *Muestra*

colectiva del Sturm, mientras otros expresionistas lo hacían en la galería Cassirer y en la *«Libre Secesión», o* M. Beckmann en el Gabinete Gráfico de I. B. Neumann de Berlín.

A través de estas y otras iniciativas similares se consumaba el triunfo del expresionismo frente al impresionismo difuso que, a pesar de la irrupción de los grupos ya analizados, seguía siendo todavía hegemónico en la escena alemana. Así lo confirmaban las primeras obras de legitimación sobre el ismo, como *Expresionismo* (1916, Munich) de H. Bahr *o Expresionismo. El cambio de rumbo en el arte* (1918, Berlín) del propio H. Walden, mientras Karl Scheffler, siguiendo el modelo binario de H. Wölffin en sus análisis sobre lo clásico y lo barroco, determinaba el impresionismo y el expresionismo a través de una cadena de oposiciones (cfr. en *Kunst und Künstler,* año XIV, 1916). Precisamente, este proceder dual sería usufructuado de una manera más contrabalanceada por Alfred Werner para definir al *Impresionismo y expresionismo. Conceptos fundamentales de una ciencia general del arte* (1917), o por Franz Ladsberger para auscultar al *Impresionismo y expresionismo. Una introducción a la esencia del nuevo arte* (1919). A la altura pues de 1920 el expresionismo no sólo era el ismo hegemónico, sino que corría el riesgo de convertirse en una moda. No obstante, a diferencia de lo que acontecía en Francia e Italia, los alemanes no unían su destino al de la propia tradición nacional, sino al del desarrollo del arte europeo en general, incluyendo al francés, y de las vanguardias radicales.

En efecto, el expresionismo ya no sólo aspiraba a una renovación de las formas sino a irrumpir en los más diversos ámbitos de la creación artística. En esta dirección, el 1 de septiembre de 1916, H. Walden abre la *Escuela artística del Sturm* no sólo con el objetivo de impartir clases, sino de «formar en el arte expresionista». Teatro, arte de recitar, pintura, poesía, música. Y si en julio de 1917 se constituye en Berlín una asociación para fomentar el «arte escénico» expresionista, en abril del año siguiente L. Schreyer funda el *«Teatro del Sturm»,* casi al mismo tiempo que Max Reinhardt organiza en el Teatro de Berlín *«La joven Alemania» (Das junge Deutschland)* para fines similares. Igualmente en septiembre de 1920 surgió la iniciativa de crear *los Talleres expresionistas de Munich,* mientras durante los primeros años de la nueva década la poética expresionista se ampliaba al cine, la arquitectura y la ciudad, con la declarada ambición de recuperar la concepción romántica de la «obra de arte total» *(Gesamtkunstwerk).*

En la exposición de 1917 en la «Libre Secesión» de Berlín no sólo estaban presentes artistas de la primera generación expresionista, como Heckel, Kirchner o Schmidt-Rottluff, sino otros nombres nuevos como César Klein y Moriz Melzer. Por su parte, en 1918 la galería Cassirer seguía exponiendo las obras de L. Meidner y Kokoschka, mientras en la del Sturm repetían Chagall, Kandinsky, Campendonk, o Klee en 1920. Pero al mismo tiempo la galería de H. Walden se abría por esas mismas fechas a otros jóvenes(…). Todo ello invitaba a reconocer la emergencia de una *segunda generación expresionista,* sobre todo si a estos nombres añadimos la consolidación de otros como Beckmann, Dix y Grosz.

Max Pechstein, A todos los artistas, 1918, portada de un folleto, litografía en color

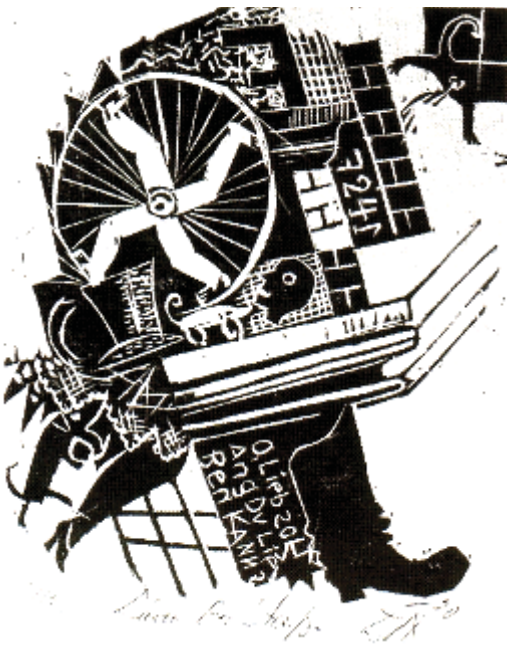
Tras estos y otros antecedentes, cuando **a finales de 1918 se forma el Grupo de Noviembre**, las maneras hegemónicas son las expresionistas, ya sea en su acepción originaria más estricta o con todas las adherencias cubo-futuristas. *(...)* Pero, como se pone de manifiesto en los numerosos panfletos, y, sobre todo en el *Manifiesto* (1918) *y Líneas de orientación* del Grupo de Noviembre, sus posiciones artísticas aparecen comprometidas con el radicalismo político del momento. Si en una *Circular* del 13 de diciembre de 1919 ya se consideraba «una agrupación (alemana) de los artistas plásticos radicales» o «de los revolucionarios del espíritu», en el *Manifiesto,* invocando el característico tono mayestático, proclamarán: «Nosotros estamos en el terreno fructífero de la revolución», fijándose como obligaciones y objetivos principales

«el dedicar nuestras mejores energías a la construcción ética de la joven Alemania libre», «combatir con denuedo y sin temor el atraso y la reacción» o «reunir capacidades valiosas en el campo artístico y conducirlas hacia el bien público de la generalidad». Pasando de estos enunciados más etéreos a otros más concretos, en *Las líneas de orientación* exigen la influencia y colaboración en todas las tareas de la arquitectura como asunto público, la reestructuración de las Escuelas de Arte, la transformación de los museos, la provisión de las salas de exposiciones, la legislación artística.(…)
Desde estas coordenadas, el Grupo de Noviembre sintonizaba con una filosofía social más amplia en la que desempeñaba un papel relevante la fusión entre el arte y el pueblo. (…) Sin embargo, salvo excepciones, sus posiciones políticas eran lo suficientemente difusas como para implicarse en un compromiso partidario, pues, por lo general, los artistas se movían en un socialismo de amplio aspectro y se mostraban más proclives a la revolución del espíritu que a la política de los hechos. Aun así, el pensamiento radical hegemónico tendía a ver el expresionismo como la manifestación artística de su propia revolución de la humanidad.

El Grupo de Noviembre fue fundado el 3 de diciembre de 1918 por iniciativa de un comité de trabajo en el que figuraban los pintores Pechstein, G. Tappert, M. Melzer, los escultores R. Belling y C. Klein y el arquitecto E. Mendelsohn. Casi al mismo tiempo y en sintonía con su espíritu, en diferentes ciudades se constituyeron grupos similares como la *«Liga de Activistas» (Aktivisten-Bund) y El joven país del Rin (Das funge Rheinland)* en Düsseldorf, *La bola (Die Kugel)* en Magdeburgo, el *Rih* en Karlsruhe, *La pedrada (Der Wurf)* en Bielefeld, y otros. Posiblemente, después del de Berlín, el más consolidado e influyente fue el de la *«Secesión de Dresde-Grupo 1919».*

Tras la Revolución de Noviembre y a medida que se normalizaba la situación, se reanudan las actividades expositivas de los diferentes artistas y grupos (…). En paralelo se multiplicaban las muestras individuales de los artistas pertenecientes a la primera o a la segunda generación expresionista. Si Chagall y Kandinsky lo hacían a lo largo de 1918 en *Der Sturm,* en esta misma galería exponían en 1919 G. Muche, P. Klee.

A pesar de esta efervescencia, (…) lo que sí salta a la vista es que la «segunda generación» de expresionistas, si dejamos a un lado nombres tan reconocidos como Beckmann, Dix y Grosz, en modo alguno es comparable a la de los artistas de la primera.
Durante la guerra y los años posteriores alcanzó un gran apogeo *El grabado expresionista,* como se puso de manifiesto en una exposición así titulada que organizó en abril de 1918 la galería Goltz de Munich o en las abundantes ilustraciones críticas y satíricas aparecidas en las revistas expresionistas y los manifiestos artísticos, literarios y políticos. En este campo destacaron artistas como Dix, Pechstein y K. Schmidt-Rottluff o los ilustradores de revistas satíricas. Por lo demás, sus motivos recurrentes solían confluir en dos grandes bloques, a menudo entreverados y en ocasiones fusionados. Por un lado, los referidos a la guerra y la revolución en un sentido literal o metafórico y, por otro, los que sacaban a la luz la «Conscien-cia religiosa del expresionismo» *(...)* Entre sus series más divul-gadas podríamos citar las carpetas de 10 grabados sobre *Cristo* (1918) de K. Schmidt-Rottluff, *El padrenuestro* (1921) de M. Pechstein y diferentes motivos religiosos grabados por O. Lange; más relacionados con la guerra se hallan en cambio carpetas como *La danza de la muerte* (1916-1917) de **Adolf Uzarski** (1880-1970) del grupo Düsseldorf, **o el más tardío ciclo de O. Dix** sobre la *Guerra* (1923-1924); este mismo artista había dedicado una carpeta de *Nueve grabados* (1919-1920) a la situación del momento. (…)



Otto Dix, El ruido de la calle, 1920, 43 x 2 x 35,5 cm. grabado perteneciente a la carpeta Nueve grabados

LOS PINTORES DE LA SEGUNDA GENERACIÓN Y LA «MUERTE» DEL EXPRESIONISMO

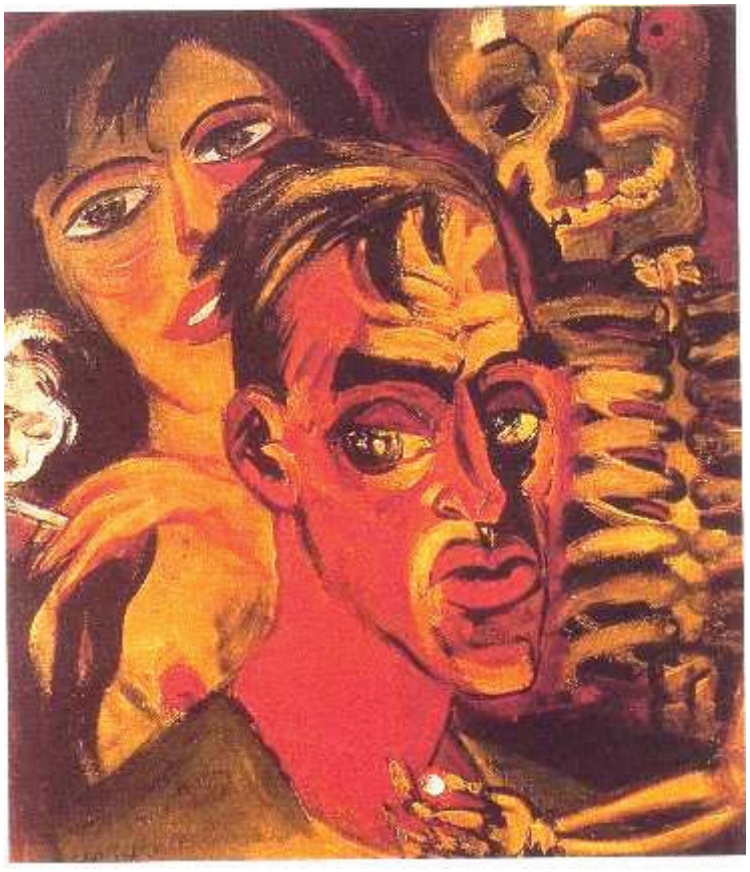
Entre los artistas más reconocidos con anterioridad a la contienda y supervivientes de la misma, ninguno de ellos gozó de un protagonismo destacado en la nueva coyuntura a no ser Kárrl Schmidt-Rottluff, especialmente gracias a algunos grabados con motivos religiosos y esculturas como *Trabajador con una visera* (1920, Brücke-Museum, Berlín), y Max Pechstein, uno de los más comprometidos con el radicalismo que apenas nos legó obra pictórica. A pesar de ello, en óleos como *Autorretrato con la muerte* (1920-1921, col. part., en préstamo en el Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg) se aprecia tanto la sacudida existencial cuanto una exacerbación figural y cromática que desborda los diques anteriores de contención.

Respecto a los nombres emergentes de la «segunda generación» sorprende en primer lugar la escasa obra que nos ha llegado, así como su considerable confusión formal. (...)

Tras la consagración de *El Puente,* la primera generación gozaba en Dresde de una gran reputación gracias sobre todo a la incesante actividad de las galerías de Ernst Arnold y Emil Richter. No es extraño, por tanto, que en 1916 se formara una *«Comunidad expresionista» y,* al año siguiente, se fundara

Karl Schmidt-Rottluff, *Trabajador con una visera,* 1920, madera, 66 cm, de altura

Max Pechstein, *Autorretrato con la muerte,* 1920-1921, óleo sobre lienzo, 80 x 70 cm



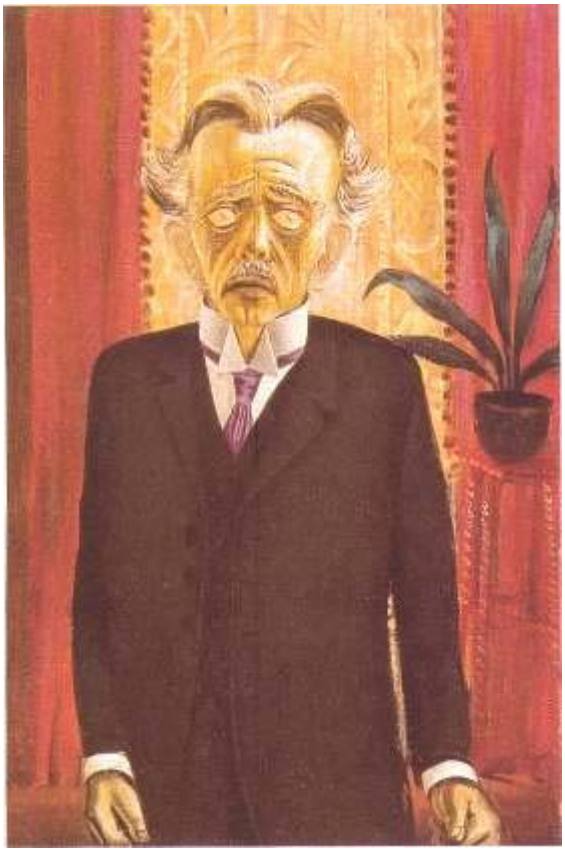
Otto Dix, al lado de Beckmann y G. Grosz, es uno de los artistas más representativos de los años veinte en Alemania en sus vertientes figurativas. Estudiante en la Escuela de Artes y Oficios de Dresde entre 1909 y 1914, su prolongada permanencia en el ejército interrumpió una formación artística que no pudo reanudar hasta comienzos de 1919, año en el que se matricula en la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad, permaneciendo en ella hasta 1922. A pesar de hallarse todavía en plena formación, durante la guerra realizó numerosos dibujos sobre sus desastres, que muestra en la Galería

Arnold en 1916, algunos óleos, como ***La guerra* (1914, *a la izquierda*)**, o guaches, como ***Trincheras* (1917 y 1918-abajo izquierda).** En unos y otros, contemplando la contienda como un acontecimiento natural, interpreta los escenarios macabros con una decidida grafía y una fuerte coloración expresionista, si bien en los óleos o en la acuarela guache ***Paseo por una pequeña ciudad francesa* (1918, abajo a la derecha)** ya se filtran las influencias de la espacialidad cubo-futurista.

Finalizada la contienda y de vuelta en Dresde, Dix fue uno de los fundadores del *Grupo 1919 (…)* Precisamente, en la primera muestra del *Grupo 1919* Dix presentó numerosos grabados y dieciséis pinturas entre las que se entremezclaban las más escoradas hacia el expresionismo puro y las deudoras del cubo-futurismo.

Pero si durante este primer período Dix practica un pluralismo formal, oscilante entre el expresionismo estricto, el cosmismo y el cubo-futurismo, a partir de 1920 atravesará incluso una fase dadaísta e iniciará una representación verista, antesala de la «nueva objetividad».

No obstante, hasta 1923 su verismo sorprendente, que por otra parte le remite a sus orígenes, no acaba de romper amarras con la deformación caricaturesca expresionista ni con el sarcasmo dadaísta. Y así lo confirman sus numerosas acuarelas con motivos eróticos y picantes o algunos retratos como el del ***Dr. médico Heinrich Stadelmann* (1920, pag. Siguiente *a la derecha*)**.



Dejando a un lado las aportaciones expresionistas en clave dadaísta de Grosz, ningún artista causó tanto impacto a través de la pintura como **Max Beckmann** (1884-1950), que había vivido con un gran desgarramiento interior los desastres de la guerra en Bélgica y Prusia Oriental hasta que, tras una profunda crisis física y psíquica, es licenciado en 1915 y se establece en Frankfurt del Main. Aunque un tanto aislado en esta ciudad, perteneció al grupo radical de la Secesión de Darmstadt y mantuvo relaciones tanto con los berlineses como, más intensamente, con el *Grupo 1919* de Dresde, con quien expuso en 1922. Con anterioridad, en 1917 había mostrado en el Gabinete Gráfico de I. B. Neumann de Berlín sus obras gráficas recientes sobre la guerra; ilustraba *La princesa,* una novela de K. Edschmied; al año siguiente presentó un ciclo sobre *Los rostros (Die Geschichter).* Incorporando al mismo tiempo motivos existenciales y religiosos, en estas primeras obras se aprecia ya una simbiosis tal, que es difícil desligarlos. Y desde entonces, su obra quedó muy marcada por las fuertes vivencias de la guerra, por un contrasentido de la existencia que todo lo transforma en ironía y paradoja, si es que no lo recluye en la categoría de lo grotesco.

Precisamente, poco después de establecerse en Frankfurt, Beckmann pinta ***La resurrección (1916-1918- a la izquierda)***, un óleo inacabado de gran formato en el que confluye la denuncia de la humanidad como decadencia y desintegración con la revelación bíblica, siendo a la vez una suerte de embrión respecto a otras inquietudes plásticas venideras.

En abril de *1915* Beckmann había visitado el Museo de Bruselas, quedando muy impresionado por Brueghel el Viejo, L. Cranach, R. van der Weyden y otros primitivos alemanes caracterizados «por su intimidad brutal y dura, por su fuerza robusta y casi campesina», según una carta del 17 del mismo mes. Su interés por esta época aumenta tras la publicación de Curt Glaser *Dos siglos de pintura alemana (1916),* lo que se trasluce al año siguiente en algunos óleos bajo la impronta formal e iconográfica de estos maestros: ***Descendimiento de la Cruz*** (**pag.siguiente *a la izquierda***).

Sobre todo en este último, no sólo culmina la deformación intrafigural e interfigural, en particular la de la figura sobrehumana de Cristo, y las de las perspectivas, sino que la apocalipsis de la muerte, en cuanto carencia absoluta de vitalidad, parece transfigurar y petrificarlo todo en un ejercicio distorsionado bañado por unos colores no menos congelados y poblado por unos personajes fríos e indiferentes que actúan o gesticulan de un modo expresionista un tanto manierista.

En estas pinturas Beckmann no sólo se erige en testigo del acontecer, sino en el muñidor de una situación que invita al espectador a implicarse en la representación, elevada ya a la cumbre del gran espectáculo del mundo, de un atractivo circo donde el artista acaba disfrazándose de *clown.* Pero este espectáculo, aunque pueda llegar a ser festivo, se trasmuta también en un verdadero *Infierno (Die Hölle,* 1919), un ciclo muy inspirado en el acontecer cotidiano y, más en concreto, en la historia del Berlín coetáneo durante su visita a la ciudad en marzo de 1919. ***El martirio (arriba a la dercha),*** en clara alusión al asesinato de Rosa Luxemburgo, *El hambre, Los ideólogos,* ***La noche (abajo a la izquierda),*** *La canción patriótica y* otros títulos se relacionan con episodios similares que pueblan por esos mismos años las escenas callejeras de Dix, Grosz.

Los formatos de los grabados del *Infierno* avalan la sospecha de que eran esbozos o sustitutivos para grandes óleos, si bien sólo realizó uno de ellos. Y aunque Beckmann dialoga en ellos con los «viejos maestros», no se sustrae a los problemas modernos. En efecto, la reducción de los objetos a unos pocos rasgos lineales o la configuración parcial y angulosa delatan ciertas afinidades con los cuboexpresionistas, mientras la activación del espacio está atravesada por marcas futuristas. Ahora bien, en su interpretación se distancia de unos y otros, ya que su lenguaje es indisociable de unas vivencias que impregnan a las propias equivalencias plásticas de sus experiencias más vitales. «Cuanto más arde en mí -confiesa en 1920-, la conmoción penosa y profunda sobre nuestra existencia, más reservada se vuelve mi boca, más fría mi voluntad para atrapar a este monstruo terrible y estremecedor de vitalidad, enjaulado, comprimido y estrangulado en líneas y superficies vigorosas» *(Schöpferische Konfession,* 1920). En este empeño por hallar equivalencias pictóricas y domeñar a este monstruo de vitalidad que es la existencia, Beckmann, a diferencia de otros expresionistas más preocupados por fundir la figura en el cromatismo, revela una voluntad inédita de incorporar realidades, de ir a las «cosas», como trampolín para alcanzar lo invisible. Esta suerte de simbiosis entre la deformación expresiva vía las figuras y la presencia «cosal» *y*

objetivista, inunda cada día más una obra inconfundible que pronto derivará a la «objetividad transcendente» de los años venideros. Y algo de todo ello comienza a brillar cuando trasvasa algunos de estos grabados a la pintura.

En efecto, la distancia entre el grabado *La noche y* su óleo homónimo es muy ilustrativa al respecto, ya que en esta obra clave de este período temprano se observa un cambio hacia una manera en la que «lo más importante para mí es la redondez captada a lo alto y lo ancho» Ciertamente,

Baño de mujeres **(1919, arriba *a la izquierda*)**

su inspiración lejana remite a ciertos grabados de A. Durero sobre el *Descendimiento,* de la misma manera que la figura central retoma la pose y los pies heridos de *su Descendimiento de la Cruz* (1917) y el personaje proletario con visera, tan cercano a las esculturas de K. Schmidt-Rottluff, parece ser una variación sobre un mendigo del fresco *El triunfo de la muerte* (hacia mediados del siglo xvi) en el Camposanto de Pisa, cuya fotografía seguía colgando en su estudio en 1923. Sin embargo ello no quita para que este óleo sea, patéticamente, una metáfora de la desintegración y la destrucción contemporánea, incluso de la irrupción de lo siniestro en el espacio privado. Y aunque en él puedan rastrearse algunas huellas de la postguerra, se decanta más hacia una «metafísica» de la existencia en general. (…) Ciertamente, el tratamiento constreñido del espacio, interpretación moderna de los relieves o pinturas medievales tardías(…) y las deformaciones, son ascendencias cubistas y expresionistas, pero la solidificación y redondez volumétricas ya son síntomas de su creciente «amor a las cosas por sí mismas» y de una actitud inédita de simbiosis formales.La reclusión de la escena en un interior se repetirá con más o menos agobios y tensiones en el *El sueño* (1920) o *Cuadro de familia* (1920). En particular el primero, aunque inspirado en un dibujo a pluma homónimo (1496) de A. Durero, diluye la vitalidad de los cuerpos, la naturalidad de sus movimientos y poses y la atmósfera placentera del lugar en una metáfora de la propia situación anímica y existencial tras las vivencias de la destrucción. Con tal fin, radicaliza al máximo tanto la clausura de su espacio frente al mundo exterior como el aislamiento entre los personajes, comprimidos en la estrechez de un espacio tan hermético como carcelario y, a pesar de estar agrupados como en corro, sin apenas contactos visuales ni gestuales. Estas obras serán premisas para el aislamiento de los individuos cuando éstos salgan al espacio exterior.

Beckmann venía reflejando su visión de la ciudad a través de ciertos enclaves y los rostros (…), pero a su vez sigue dando la espalda a la gran ciudad y atrapado en la actualidad amenazante de la postguerra. Pero su mayor interés reside sin duda en los contrastes que suscita entre los desequilibrios figurales y las deformaciones o angulaciones de la perspectiva, por un lado, y la casi ausencia de personajes, la expresión fisonómica de las cosas, la linealidad dura que todo lo estabiliza, la coloración fría o la luz artificiosa del alba, por otro. Por todo ello, tal vez se aproxime a una situación límite e irreversible entre su pasado expresionista, las filtraciones cubo-futuristas y la aportación prematura y anticipatoria respecto a la futura «nueva objetividad».

Tras estos y otros episodios, no fue casual que ya en *1920* empezasen a oírse las primeras voces sobre el final del expresionismo. Así sucedió con el historiador W Worringer en una conferencia pronunciada en Munich en diciembre, mientras W. Hausenstein se atrevía a proclamar que «El expresionismo está muerto» (1920). Mientras tanto, en el propio seno del Grupo de Noviembre, otros miembros más relacionados con el dadaísmo: Dix, Grosz, R. Schlichter, G. Scholz, erigiéndose en su *«Oposición»,*

firmaban una *Carta abierta al Grupo de Noviembre (Der Gegner, II,* 8-9, 1920-1921) en la que no sólo imputaban al grupo corrompido por su elite de haber derivado a una simple asociación de expositores, defraudar las expectativas de sus postulados radicales y abandonar la tarea de «colaborar en la construcción de una nueva comunidad humana, la comunidad de los trabajadores», sino que se planteaban como nuevos objetivos «superar las mezquindades estéticas formales mediante una nueva objetividad que, a partir del rechazo de esta estética y de esta sociedad, busca igualmente una superación del individualismo en beneficio de un nuevo tipo de hombre».

Hacia 1922 este programa se desdoblaba, en efecto, hacia el *constructivismo* o hacia una «nueva objetividad» que, a su vez, se orientará hacia una vertiente más cosal *o* más verista *y* al borde de los *realismos* en su acepción más crítica. A esto último se apuntaba, por ejemplo, el *Grupo Rojo* que en 1924 publica un *Manifiesto* firmado por Grosz y J. Heartfield, todavía progresistas artísticamente. Pero esta tendencia también derivará a un realismo restaurativo y antivanguardista en la *Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios de Alemania* (ARBKD, llamada también ASSO), cuyo *Manifiesto* (1928) enlazaba ya con la muerte de la vanguardia soviética por obra de la hegemonía de los realistas y gracias al stalinismo galopante. (…)

LOS COMIENZOS EXPRESIONISTAS DE LA BAUHAUS EN WEIMAR (1919-1922)

En marzo de 1919, como fruto de la fusión de la Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia y la Escuela Gran Ducal de Artes y Oficios se funda la *Bauhaus estatal en Weimar* (Staatliches Bauhaus in Weimar), la pequeña ciudad, convertida ahora en la capital simbólica de la nueva República, en cuyo Teatro Nacional acababa de reunirse el 6 de febrero el Reichstag con el fin de redactar su Constitución. Entre una terna que había propuesto en 1917 H. van de Velde, responsable de la Escuela de Artes y Oficios hasta 1915, fue nombrado su primer director Walter Gropius, un personaje conocido no sólo como el arquitecto de la fábrica Fagus (1911) o del pabellón de oficinas en la exposición del Werkbund en Colonia, sino por razones más mundanas, como por ser el cónyuge desde 1915 de Alma Mahler.

Tras las revisiones historiográficas recientes, sabemos que la Bauhaus fue catalizadora de numerosas propuestas de las vanguardias, pero en modo alguno puede ser considerada un laboratorio exclusivo de las mismas ni como un fenómeno aislado. Ya incluso las historias modernas más canónicas, siguiendo los pasos de N. Pevsner en *Pioneros del diseño moderno* (1957), concluían que era como el eslabón final de una cadena que se iniciaba con W. Morris y el movimiento inglés Arts and Crafts y llegaba hasta el Werkbund, en cuyo seno se planteaba la necesidad de promocionar academias modernas. Precisamente, en consonancia con las ideas reformistas ambientales, el propio Gropius, en el *Discurso* pronunciado ante la Dieta de Turingia en Weimar el 9 de julio de 1920, se encargaría de «demostrar que no se trata de un experimento, ni, como también se ha dicho, de una idea original salida de la cabeza de un hombre...», así como de «que la Bauhaus representa un desarrollo y no una fractura de la tradición».

Pero si su fundador, en un medio a menudo adverso, invocaba como escudos protectores a autoridades muy preocupadas por las reformas educativas, (…) era también meridiano que la Bauhaus sintonizaba con otras escuelas similares del arte de vanguardia. En particular, con aquellas que, con mayor o menor fortuna, intentaban consolidarse desde los inicios del nuevo siglo: la Escuela Obrist-Debschitz en Munich, la Escuela de Arte en Frankfurt, la Escuela Reimann o la Escuela de Artes Aplicadas en Berlín, la Escuela Folkwang en Essen y, más claramente, la Academia de Bellas Artes y Oficios Artísticos en Breslau. **Con diferentes compromisos, todas ellas parecían compartir ciertos postulados; entre otros, la separación de la Academia beauxartiana, la fusión de las artes y la artesanía, la implantación de los talleres como la base de toda formación, la concepción de una escuela unificada para todas las artes y los oficios artísticos o una enseñanza común que se plasmaba en el «curso preliminar». No obstante, frente a las**

restantes, la Bauhaus tuvo la capacidad de convertirse en el filtro tamizador de las propuestas más diversas de las vanguardias.

Alineada por tanto con ciertas tradiciones modernas, la Bauhaus entraba en competencia con otros programas reformistas no sólo en Alemania, sino en otros países europeos, en particular con los de la Unión Soviética. (…) Superada ya la visión heroica de la Bauhaus, sorprende sin embargo que en ocasiones sigan pasándose por alto las influencias que en sus orígenes recibió del expresionismo radical y utópico, sobre todo del *Arbeitsrat für Kunst,* del que Gropius fue fundador y del que era presidente cuando se hizo cargo de la nueva Escuela en Weimar. Desde luego, el propio nombre de *Bauhaus,* literalmente «Casa de la construcción», deriva del clima medievalista y romántico que imperaba en el expresionismo arquitectónico. Asimismo, en el *Programa de la Bauhaus estatal en Weimar,* manifiesto lanzado en abril de 1919, confluyen motivos similares a los que hemos constatado en los arquitectos radicales: «Aportemos todos -se dice en su introducción- nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura, escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo». Símbolo cristalino que en el mismo *Programa* se encarga de plasmar **Feininger** a través de la **xilografía** que acompaña al folleto de esta publicación, titulada, precisamente, ***Catedral del futuro*** *o* según algunas versiones**, *del Socialismo (arriba a la derecha).***

Tanto el texto como el grabado no sólo sintonizan con las concepciones utópicas ya analizadas de los berlineses, sino que la presencia de las tres estrellas, rutilantes metáforas de la arquitectura, la escultura y la pintura, que flanquean la catedral cuboexpresionista, es la representación figurativa más elocuente de aquella compenetración de cada arte con la arquitectura y de esta «reunificación» *(Wiedervereinigung)* de todas las disciplinas artísticas en una nueva arquitectura, que, ahora, reproduciendo al pie de la letra la respuesta de Gropius ya transcrita en la *Encuesta* del *Arbeitsrat für Kunst,* se establece como el objetivo prioritario de la Bauhaus: «¡El fin último de cualquier actividad figurativa es la arquitectura... Arquitectos, pintores y escultores han de aprender de nuevo a conocer y a comprender la compleja forma de la arquitectura, en su totalidad y en sus partes, con lo cual podrán restituir a sus obras aquel espíritu arquitectónico que han perdido con el arte del salón» *(Programa-Manifiesto,* introducción).

Por lo demás, la «obra artística de la unidad» *(Einheitskunstwerk),* el sinónimo empleado por Gropius para aludir a la «obra de arte total» de los románticos, se inspira de un modo directo en el citado *Programa para la arquitectura* (1918) de Bruno Taut y en el manifiesto del *Arbeitsrat für Kunst* que tenía el significativo título *Bajo las alas de una gran arquitectura.* E igualmente, en el *Programa* de la Bauhaus vuelve a plantearse el gran objetivo del expresionismo visionario: «la proyectación en común de trabajos utópicos de gran envergadura -construcciones populares y de culto- orientadas hacia el futuro». (…)

Pero los vínculos de la Bauhaus con el expresionismo visionario no sólo se constatan a través de estas influencias directas, sino mediante otras más indirectas. En efecto, cuando a comienzos de 1920 arrecia la oposición a la Bauhaus por parte de un cierto «Comité de ciudadanos», formado por miembros del Partido Popular Alemán (Deutsche Volkspartei), de tendencias derechistas, y de una no menos conservadora agrupación que emite una *Declaración pública de los artistas de Weimar, los* argumentos esgrimidos iban dirigidos contra el eslogan del «nuevo gótico» y el «unilateral e intolerable dominio del

expresionismo más radical en la Bauhaus»(...). En esta misma dirección, entre las acusaciones que se vio forzado a refutar en 1920 el Ministerio para la Educación Pública de Weimar en *Resultados de una encuesta relativa a la Bauhaus,* figuraban imputaciones como las de que otras razas, en particular la judía, se habían impuesto hasta dominar la nueva Escuela; o las de que ésta ha sido politizada por los extremistas, en concreto por los espartaquistas, y que su dirección ha distribuido oficialmente el folleto del Grupo de Noviembre *«A todos los artistas».* Ante tales acosos no tuvo nada de sorprendente que los miembros del último grupo citado y los del Consejo de Trabajo para el Arte se solidarizaran a favor de la Bauhaus y en contra de la reacción artística y política («Arte y política», *Der Cicerone, XII,* 1920).

Aunque Gropius no disimulaba sus simpatías políticas, siempre fue exquisitamente cuidadoso de alejar en lo posible a la Bauhaus de los avatares políticos del momento; incluso el circunspecto informe ministerial ratificaba que «la dirección ha prohibido siempre rigurosamente a los estudiantes que desarrollen actividades políticas». En consecuencia, su radicalismo tenía que ver menos con la «política de los hechos» que, muy en consecuencia con sus concepciones «activistas» a favor de la revolución del espíritu, con la convicción de que los objetivos de la Bauhaus sólo «pueden lograrse, como manifestaba en su respuesta a la indicada Encuesta del *Arbeitsrat f ir Kunst,* a través de la asociación de naturalezas artísticas afines sobre una base amistosa, a través de una comunidad sincera, no sólo en el sentido artístico sino también en el humano».

Esta era precisamente la comunidad que Gropius intentaba crear en Weimar al reunir artistas afines y personalidades bien conocidas cuyo arte se alineaba en la vertiente más abstracta y visionaria del expresionismo, como eran L. Feininger, J. Itten, W. Kandinsky o incluso P Klee, todos ellos convencidos de que el arte, al brotar de la «necesidad interior», es algo que no puede ser enseñado, mientras en cambio, el artesanado puede aprenderse. Esta premisa se convertirá en algo irrenunciable, casi en una obsesión, para Gropius: «¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado...! No hay ninguna diferencia sustancial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano de un nivel superior» (Introducción al *Programa-Manifiesto).* En virtud de esta premisa la instrucción artesanal se rige en la base de la enseñanza en la Bauhaus y se organizan las disciplinas prácticas y científicas de la creación artística en tres grandes áreas: arquitectura, pintura y escultura, con sus respectivos talleres. Asimismo, una consecuencia indirecta de esta concepción es que en la Bauhaus ya no habrá profesores ni alumnos en su sentido tradicional, sino maestros, oficiales y aprendices.

A pesar de todas las buenas intenciones programáticas, tanto por razones docentes como financieras, la implantación de las enseñanzas fue cambiante, inestable, lenta y hasta conflictiva. Ante todo, debido a la difícil coexistencia entre los antiguos profesores de bellas artes y los artistas modernos, que se saldaría en abril de 1921 con la refundación de la Academia de Bellas Artes; en segundo lugar, porque mientras los «maestros de la forma» fueron relativamente fáciles de encontrar entre las reconocidas personalidades artísticas mencionadas, los «maestros artesanos» eran mucho más difíciles de hallar a consecuencia de la desaparición de los talleres durante la guerra. A causa de ello, en sus primeros años, la Bauhaus se vio obligada a firmar contratos con personas y empresas ajenas a ella. Por si fuera poco**, a pesar de la exaltación del artesanado, en el llamado Consejo de Maestros, órgano asesor y resolutorio de todas las cuestiones didácticas y organizativas, tan sólo tenían derecho a voto los «maestros de la forma», es decir, los artistas, mientras se relegaba a los «maestros artesanos» a una capacidad consultiva.**

Durante los primeros años, aparte de su «curso preliminar» obligatorio, casi todos los talleres de escultura en piedra, metal, pintura mural o pintura al vidrio, se hallaban bajo la dirección de Itten; tan sólo fueron confiados a Feininger el de impresión gráfica, y a G. Marcks el de alfarería. No obstante, paulatinamente fueron encargándose de cada uno de los talleres los distintos artistas que se incorporaban a la Bauhaus. Así por ejemplo, Klee dirige entre 1920 y 1922 el de pintura en vidrio y, entre 1921 y 1922 el de encuadernación; G. Muche, desde 1921 el de tejido; Kandinsky el de pintura mural a partir de 1922; y desde ese mismo año, Gropius dirige el de carpintería; **lo más llamativo y hasta paradójico era sin embargo que, a pesar de su nombre y las proclamas altisonantes de que el fin último de cualquier actividad figurativa era la arquitectura, la Bauhaus carecía inicialmente**

de un taller de arquitectura, limitándose su docencia a ciertas clases impartidas por Gropius y por su colaborador A. Meyer.

La suma de estos factores, junto con los ataques provenientes del exterior, la animadversión temprana de algunos alumnos contra el apodado «padre Gropius» y la heterogeneidad de los propios artistas, contribuyó a que la Bauhaus no fuera desde sus inicios aquella escuela idílica que en ocasiones nos han presentado las historias heroicas. Sus contradicciones e inestabilidad estructural tuvieron, como veremos, un primer desenlace a lo largo de 1922 en el conflicto entre Gropius e Itten. Menos mal que, a pesar de todos los contratiempos, los talleres le daban una cierta estabilidad, pero en modo alguno imprimían un lenguaje universal a sus escasos productos, lo cual implicaba que sus aportaciones primerizas se debían fundamentalmente a las de sus fuertes personalidades.

LOS «MAESTROS DE LA FORMA» DE LA PRIMERA BAUHAUS

Lyonel Feininger (1871-1955), residente en Berlín desde 1913 y miembro del Grupo de Noviembre, fue el primer pintor llamado por Gropius para incorporarse como «maestro de la forma» en la Bauhaus. Pero a pesar de ello y de que un grabado suyo ilustraba el Manifiesto-Programa fundacional, no ejerció demasiada influencia, limitado como estaba al taller de impresión. (…)

Como salta a la vista a poco que reparemos en la pintura que realiza durante su permanencia como profesor en Weimar, la predicción se confirmó cumplidamente. Es la época en la que realiza sus pinturas más conocidas tomando como motivos las iglesias goticistas de la región: ***Iglesia en Niedergrundstedt junto a Weimar* (1919, *a la dercha***), *Ober-Weimar* (1921), *iglesia Barfüsser en Erfurt I* (1924) y otras.

Es de notar que en todas ellas continúa cultivando su característico cubo-expresionismo en el que el motivo, mediante la geometrización,el facetado y la fragmentación de los elementos que se superponen y compenetran, se transfigura en una inconfundible estructura prismática y cristalina que desmaterializa la tectónica de las formas arquitectónicas y dota al conjunto de rasgos visionarios. (…)

El suizo **Johannes Itten** (1888-1967) no sólo fue el segundo maestro de la forma llamado por Gropius, sino el encargado de pronunciar, aun antes de incorporarse a la docencia, el discurso sobre la *«Enseñanza de los viejos maestros»* con motivo de la sesión de apertura de la Bauhaus en el Teatro Nacional de Weimar el 21 de marzo de 1919. Con anterioridad a la guerra, a primeros de los años diez había entrado en contacto con el grupo de El *jinete azul,* en particular con F. Marc y W. Kandinsky(...)

Desde estas tempranas fechas su pintura cultiva unas peculiares formas cristalinas, convertidas, en metáforas espirituales que se transmiten a través de los medios más puros de una experimentación abstracta y rítmica a partir de los contrastes entre círculos, cuadrados o triángulos y los colores del aspecto.

En *El encuentro* (1916), *Círculos* (1916), *Acorde Azul-verde* (1917, Kunsthalle, Bremen) *o* ***Ascensión y pausa*** **(1919**, ***a la dercha*****)** pueden resonar todavía ecos del orfismo en su cromatismo o incluso futuristas en su espacialidad, pero a su vez evocan un movimiento pletórico de vitalidad y simbolismo cósmicos. En otoño de 1916 Itten se había trasladado a Viena, ciudad en la que permanecerá hasta octubre de 1919, fundando una Escuela privada de arte e introduciéndose en las enseñanzas de la filosofía india y la teosofía que dejarán una fuerte impronta en sus actividades futuras. Asimismo en la capital austriaca sus reflexiones sobre la teoría de los colores, que había iniciado bajo la influencia de A. Hölzel, recibieron estímulos decisivos gracias a sus contactos con los compositores A. Berg, A. Schönberg y más explícitamente de J. M. Hauer, entregados a la investigación de la música dodecafónica. En todo caso, los éxitos cosechados en sus experiencias docentes fueron los que más fascinaron a Gropius, quien le conoció en 1919 por mediación de su mujer A. Mahler, y le movieron a ofrecerle un puesto en su nuevo proyecto de Viena.

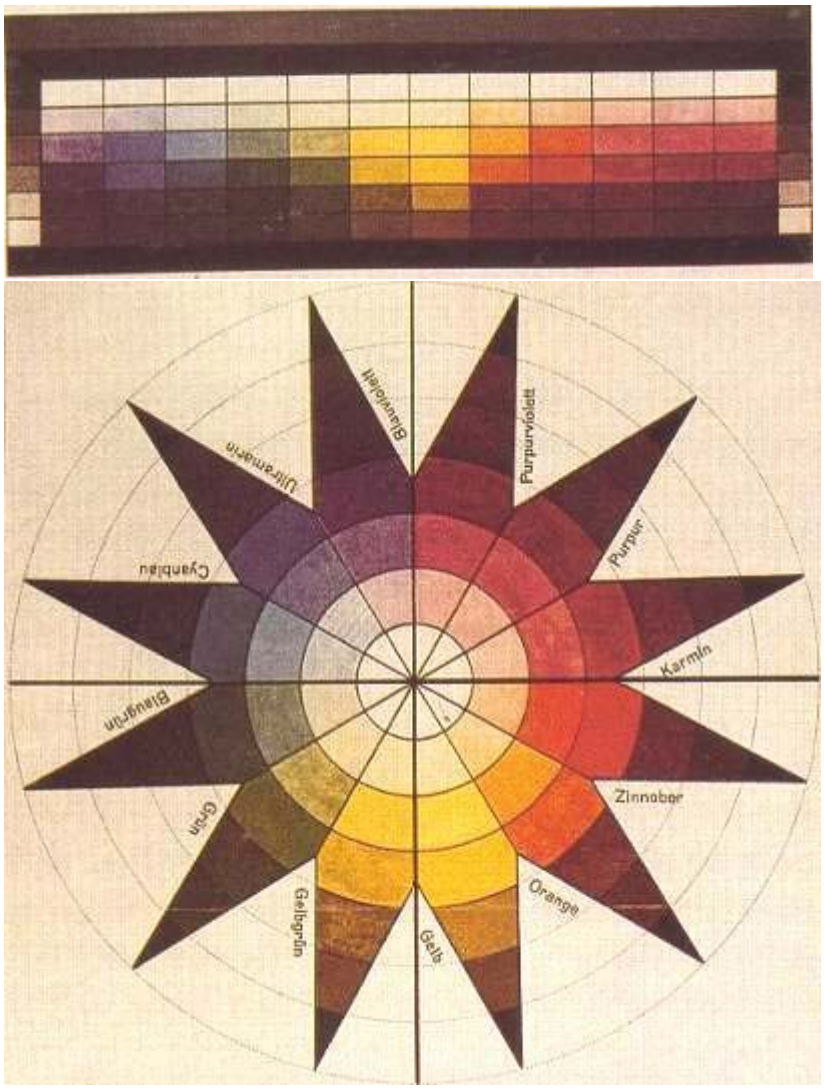
Incorporado a la Bauhaus en octubre del mismo año, este representante de la vertiente mística del expresionismo se convirtió en la personalidad más destacada, después del propio Gropius, durante esta primera fase de la nueva Escuela, o, como escribiría O. Schlemmer el 4 de noviembre de 1920, en el «triunfador frente a los más tranquilos». Pero su triunfo no obedecería tanto a sus pinturas, conocidas prácticamente sólo a través de sus bocetos y fotografías, sino a la influencia que ejercería sobre el alumnado a través de su *Curso preliminar,* la dirección de los talleres y el sectarismo de sus modos de vida.

En efecto, el *Curso preliminar (Vorkurs)* impartido por Itten era obligatorio para todos los alumnos que ingresaban en la Bauhaus, convirtiéndose por ello en el primer peldaño básico para toda la formación ulterior. **No obstante, en contra de una opinión extendida, el «curso preliminar» no había sido un descubrimiento inédito de la Bauhaus ni del propio Itten. En efecto, éste usufructúa la herencia de diversos métodos y sistemas pedagógicos en la línea de F. Fröbel, Montessori o Pestalozzi, de la pedagogía reformista desde primeros de siglo en Alemania, como la de Heinrich Scharrelmann y del Movimiento de la Educación Artística, o del pragmatismo americano de John Dewey, cuyas ideas influyeron en el Movimiento de Escuelas de Trabajo por medio de Georg Kerschensteiner.** Ya en un ámbito artístico más estricto, ejercieron gran influencia sobre Itten el profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Viena Franz Cizek y el citado A. Hölzel. Precisamente éste le había familiarizado con las teorías de los colores desde Goethe, Ph. O. Runge a Chevreul, los problemas del claroscuro, el análisis de antiguos maestros, el *collage* cromático a través del montaje con diferentes materiales y hasta con los ejercicios gimnásticos para relajar el cuerpo y favorecer el estudio sobre los ritmos. A pesar de estos antecedentes, la personalidad de Itten imprime al «curso preliminar» un sello inconfundible que, con el correr del tiempo, llegaría a convertirse de una manera exagerada e inconcreta en sinónimo del «método Bauhaus».

Ni las deformaciones o los silencios de la *Bauhaus estatal de Weimar* editada por Gropius en 1923 tras la salida de Itten, ni *Mi curso preliminar en la Bauhaus,* publicado en 1963 por el propio artista interesado, que apenas se corresponde a lo que realmente enseñó en ella, permiten una reconstrucción fidedigna de sus enseñanzas concretas. No obstante, ya sea a través de éstas y de otros documentos se

desprenden algunos rasgos generales dignos de ser resaltados. Ante todo, el «curso preliminar» aspiraba a liberar las fuerzas creadoras y las capacidades artísticas de los estudiantes, facilitarles su profesión a través de unas prácticas con los materiales y las texturas, y, en sintonía con un espíritu neorromántico latente, a desvelar las leyes fundamentales de la creación plástica. En este marco, con los sucesivos ejercicios de improvisación y construcción se exploraban los efectos más variados de contrastes, ya fuesen entre las formas, los colores, el claroscuro y la iluminación, los materiales y las texturas; lo óptico y lo táctil, u otras cualidades plásticas. En segundo lugar, junto a las direcciones espaciales acostumbradas, en él se concedía gran relevancia al análisis de las formas básicas, como el cuadrado, el círculo, el triángulo y a sus evoluciones en cubos, esferas, conos, cilindros, pirámides, etc. Por sorprendente que parezca se prestaba también enorme atención al estudio exacto de la naturaleza, espontáneo y sin mediaciones culturales, no sólo para adiestrar el ojo y la mano, sino para robustecer las capacidades cognoscitivas a través de los sentidos. Por último, un gran apartado se refería al análisis de las obras de los maestros antiguos desde una consideración formal dirigida al reconocimiento de las leyes generales de la creación figurativa.

A través de estas grandes áreas Itten entrelazaba en su pedagogía artística las vivencias subjetivas y un conocimiento objetivo de las leyes plásticas, próximo incluso a las hipótesis de la «pura visibilidad» decimonónica, que podría ser extrapolable a los requerimientos del diseño funcional. En este espíritu surgían los numerosos dibujos y proyectos de él mismo o de sus alumnos actualmente depositados en los Archivos Itten de Zurich y Berlín, como, por citar uno de los más divulgados, la ***Esfera cromática en siete grados de luz y siete tonos (1921, a la dercha).***



Pero las enseñanzas de Itten no se limitaban a las artísticas, ya que tendían también al hallazgo de nuevos fundamentos para una praxis vital verdadera y digna del hombre mismo, como ser que se constituye y evoluciona a través del desarrollo de los sentidos, la capacidad pensante y las experiencias espirituales más profundas. Este trasvase a lo vital se había visto reforzado a través de las implicaciones de Itten con la tradición mística desde la teosofía y, sobre todo, la doctrina sincrética de Mazdaz, que abogaba por la integración y el equilibrio armónicos de todas las fuerzas anímicas, espirituales y físicas del individuo. Esta última se relacionaba con un movimiento fundado en Chicago hacia 1870 por O. Z. Hanisch, cuya obra *Principios mazdaznan de la respiración y la salud* había sido traducida al alemán, que combinaba el dogma dualista del Zarathustra persa con ideas modernas de purificación espiritual y física. La impronta *mazdaznan* se delataba en la propia indumentaria, que confería a Itten un aire de sacerdote esotérico, en la alimentación vegetariana, que tan bien le vendría a la mermada despensa de la Bauhaus y a la autarquía de su horticultura, y en la teoría de la respiración

que, a través de la relajación gimnástica, se había convertido en componente esencial de su pedagogía, en instrumento para la liberación psíquica y el fomento del automatismo creador.

(…) A resultas de todo ello, en torno a Itten se formó el grupo más coherente de la Bauhaus, partidario del «mazdaznan» e integrado, sobre todo, por los dieciséis alumnos que desde Viena le habían seguido a Weimar. «Itten -escribía O. Schlemmer, el 14 de julio de *1921-,* quiere hacer de la Bauhaus un convento, con santos o monjes... Lo que hoy es visible de ello es que Itten y Muche y algunos discípulos fieles se aislaron frente a los demás y siguen un camino común que en su exclusividad debe reclutar y repudiar». Este grupo, identificado con «Itten-Muche-Mazdaznan», en su afán por introducir en la Bauhaus un modo de vida no convencional, una nueva convivencia humana, llegó a convertirse en sectario y desencadenante de numerosos conflictos.

Como hemos visto, en él se encontraba también **Georg Muche** *(1895-1980),* un pintor que también admiraba a los artistas de *El jinete azul,* particularmente a Kandinsky, con cuyas obras abstractas amorfas poseían grandes similitudes las pinturas que había mostrado en enero de *1916* en la galería Der Sturm. Durante la guerra conoció a Itten y al ya citado Johannes Molzahn, a la vez que se familiarizaba con la doctrina Mazdaznan. Precisamente fue Molzahn, residente en Weimar y colaborador en algunos casos de las carpetas Bauhaus quien, al parecer, le recomendó a Gropius para entrar en la Escuela, incorporándose a ella en abril de 1920. Este mismo año asistió en Leipzig a un congreso mazdaznan en compañía de Itten, a quien por lo demás sustituía en el *«Curso preliminar»* cuando éste se ausentaba, ya que sintonizaba plenamente con él. Fiel asimismo a la vertiente más abstracta del expresionismo, hacia 1922 emergen en sus pinturas formas geométricas cada vez más duras y seguras que se afianzarán durante los años siguientes.

El 29 de octubre de 1920 el pintor suizo **Paul Klee** (1879-1940) recibía un telegrama firmado por Gropius, Feininger, Itten y Muche, en el que le ofrecían un puesto de profesor en la Bauhaus. Tras aceptarlo, un tanto obsesionado como estaba por su seguridad económica, no iniciará su actividad docente hasta abril de 1921. Se ha especulado bastante sobre los motivos de esta llamada, aunque hoy en día es posible suponer que en ella concurrieron varios. Entre otros, que, junto a la gran reputación de que gozaba en los círculos del Sturm, en Munich había tomado posiciones durante las agitadas jornadas revolucionarias a favor de las fuerzas progresistas; en 1919, participando en la exposición berlinesa del Grupo de Noviembre; y, según se desprende de una carta a A. Kubin, fechada el 12 de mayo de 1919, en sus planteamientos mostraba ciertas afinidades con el Programa del *Arbeitsrat für Kunst* y con el de la propia Bauhaus. Ello no impedirá que, ya integrado en la misma, sea celoso de su independencia tanto respecto a los conflictos internos, a los que en 1921 interpretará como «El juego de fuerzas de la Bauhaus», cuanto por relación a los ámbitos «aplicados» del arte.

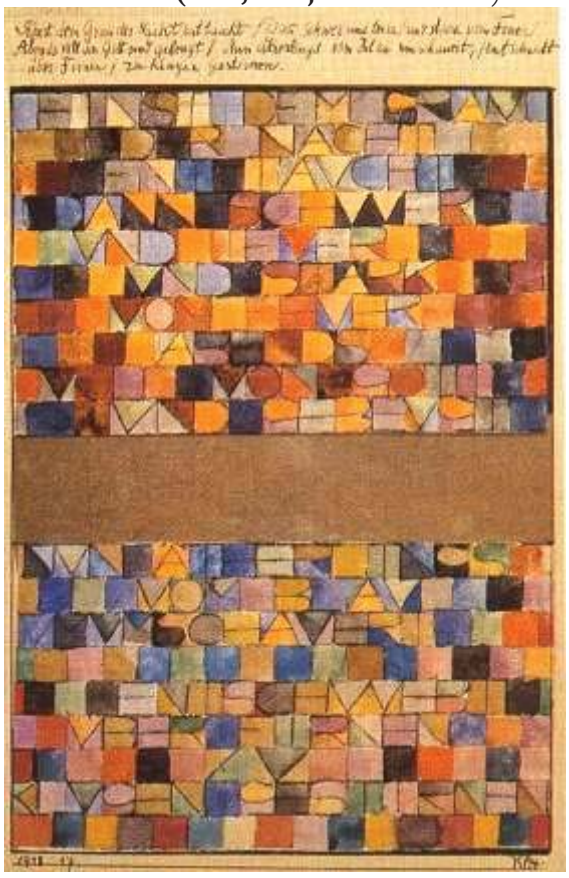
«Cuanto más terrible es el mundo (por ejemplo, hoy) -escribía Klee-, tanto más abstracto el arte... En un mundo destrozado yo sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado. Por lo tanto, soy abstracto con recuerdos» *(Diarios,* núms. 951 y 952, 1915). Si tras el estallido de la guerra este motivo había sido tratado en numerosos dibujos, a finales de 1915, como saltará a la vista en la acuarelas mostradas en marzo del año siguiente en la galería Der Sturm, abandona las referencias bélicas en beneficio de esos insinuados recuerdos. Por otro lado, el mismo día del mes de marzo de 1916 en el que Klee recibía la triste noticia, «que me hirió como un rayo», de que Marc había muerto el día 4 en Verdún, le entregan un telegrama comunicándole su incorporación a filas el día 11 en el cuartel de reclutas Landshut. Dada la admiración que profesaba al amigo caído, pareciera como que a su relevo en el campo de batalla se impusiera el deber de sustituirlo en el mundo artístico. Por fortuna, el traslado en agosto a una escuela de pilotos en Schleissheim y, en enero de 1917, a la de Gersthofen le libró del servicio en el frente permitiéndole en cambio, tras cumplir con sus obligaciones de escribiente en la tesorería, seguir ejercitándose como acuarelista y dibujante. Y así se puso de manifiesto en una segunda exposición en Der Sturm durante el mes de febrero de ese mismo año, en la que alcanzó un gran reconocimiento y hasta éxitos económicos.

Licenciado del ejército a finales de 1918, Klee se establece en Munich hasta su incorporación a la Bauhaus, pudiéndose considerar el año 1920 como el de su consagración. En efecto, durante el mismo

expone 362 de sus obras en la galería Goltz, ilustra la novela *La plaza de Potsdam. Visiones extáticas* de C. Corrinth, aparecen los primeros estudios monográficos sobre su arte y es invitado a colaborar en la renombrada obra colectiva *Confesión creadora.* Desde luego, las obras de estos años nos muestran todavía rasgos reconocibles de unos objetos cargados de evocaciones y lirismo, pero asimismo se alejan del *pathos* expresionista ambiental en dirección a un frío romanticismo en el que van ganando terreno los *«Elementos embrionales de la abstracción»,* como titulaba ya en 1917 a uno de sus dibujos. Y es que, como inicia en 1920 su *Confesión creadora,* «el arte no reproduce lo visible, sino que hace que algo sea visible».

Igualmente, sólo con la distancia temporal cobra pleno sentido y presidirá su venidera actividad un pensamiento apenas desgranado en sus *Diarios:* «Cada vez que en mi labor creadora un acierto deja de pertenecer a la fase genética, de modo que llego casi a la meta, se pierde rápidamente la intensidad y tengo que buscar nuevos caminos. Lo productivo es, pues, el camino, lo esencial; el devenir está por encima del ser» (núm. 928, 1914). Tal vez por ello, frente a cualquier discurrir finalista, a su creación no le cuadren las líneas en paralelo, sino que, siguiendo la invitación que nos cursa, es preciso que «hagamos un pequeño viaje al país de la mejor comprensión, trazando al efecto un plano topográfi*co» (Confesión creadora,* 2). Tal vez, solamente desde estas topografías nos es posible otear, si es que no únicamente atisbar de un modo topológico, los accidentes de los parajes donde se alojan las delicadas acuarelas y guaches, los concisos dibujos o los más sólidos óleos de un Klee siempre circunspecto y tan esquivo como el gato que le hacía compañía en la Bauhaus. Mientras tanto en su arte, cual metáfora de la génesis y la creación, anidarán verdades latentes bajo la corteza de las cosas, transfiguradas al modo romántico en cifras a través de unos signos pictóricos ricos en impresiones naturales que reaparecen como recuerdos, pero cada vez más volcados hacia lo abstracto, hacia «un cosmos formal que es tan semejante a la gran creación, que basta con un aliento para convertir la expresión de lo religioso -la religión- en un hecho» como sugiere en su *Confesión creadora.*

La propensión de Klee a traducir unos poemas chinos, que en 1916 le había enviado su mujer Lily, en imágenes originó un ciclo de *«Cuadros-poemas»* que, sin embargo, no fue más allá de unos pocos experimentos aislados como ***Antaño surgido del gris de la noche*** **(1918, abajo *a la dercha***). En esta acuarela, una combinación sinéstica de pintura, *collage y* un poema del propio artista, ya asoman la distribución y gradación cromáticas que se adaptan al sentido de las palabras y, como en una música de Schubert, acompañan la disposición anímica cambiante.

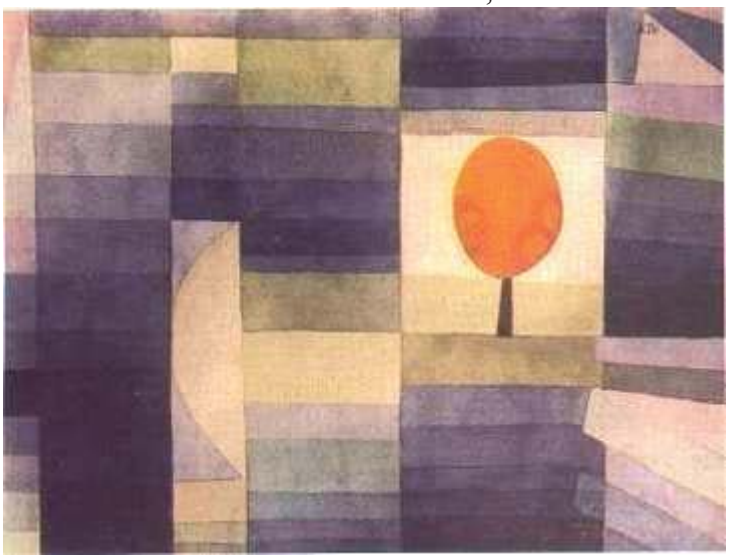


(…)A diferencia de la actitud de Marc, para Klee era más urgente la idea del universo lejano que de la tierra próxima, pues parecía estar empeñado por alcanzar el todo desde el lugar más alejado de la creación, más cósmico y panteísta. Estas impresiones al menos eran las que destilaban algunos - de sus parajes, hundidos al modo romántico en la lejanía de una naturaleza alejada de toda historia y construida a partir de despojos que ofrecen materiales para la abstracción (…)

Estos eran algunos de los accidentes topográficos que emergían en la actividad pictórica de Klee cuando se incorporó a la Bauhaus, y algunas de sus cotas serán observables también durante los primeros años en ella. Pero a pesar del entusiasmo con el que se le acogió, su situación no dejaba de ser chocante, pues en un principio se le confió el taller de decoración, al que tan sólo asistían cuatro alumnos y, tras ser disuelto éste, fue director del de pintura al vidrio, no menos marginal y

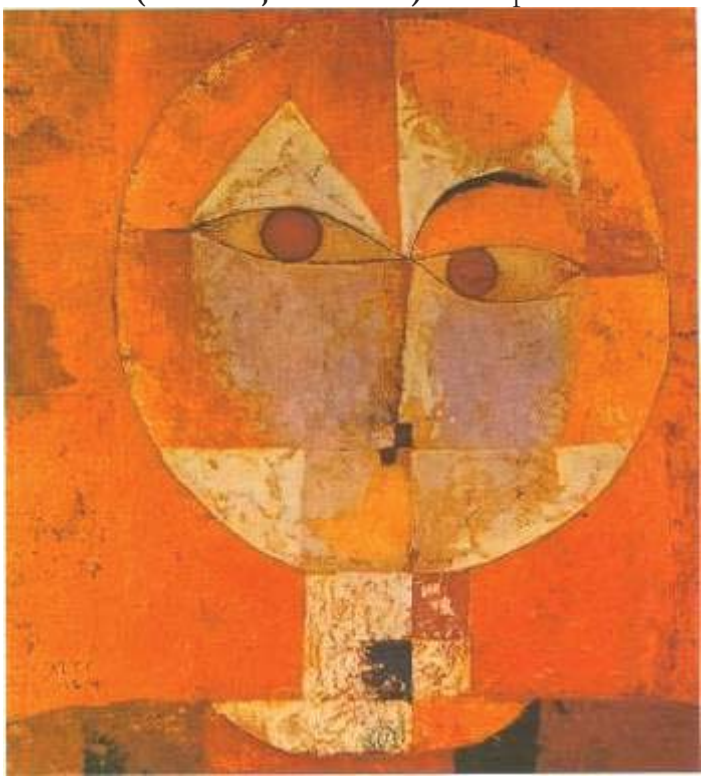
marginado. Menos mal que en el marco del Curso preliminar desde el semestre de invierno de 1921 a 1922 hasta el de 1922 a 1923 impartía los lunes dos horas de clase sobre la Teoría de la forma pictórica (Bildnerische Formlehre). Dado que la complementará durante los años venideros, la abordaremos más adelante, pues, por otro lado, su incidencia durante los primeros años se veía oscurecida por la combatividad de Itten y por la circunstancia de que hasta octubre de 1922 mantenía cerrada a cal y canto su «cocina mágica», como así era conocido su estudio, a los alumnos o incluso compañeros.

Así pues, la pedagogía artística de Klee y sus propias obras aparecen indisolublemente unidas, siendo arduo establecer el antecedente, ya que para él pintar y el pensar sobre las formas viene a ser lo mismo. Teniendo en cuenta además su timidez para impartir las clases y la minuciosidad con la que las preparaba «hasta la última palabra», su actitud creadora sufrió una sensible merma, casi circunscrita a «trabajos con la muñeca», como definía él mismo a las acuarelas y los dibujos coetáneos en su dificultad por aumentar el tamaño. Respecto a sus maneras, hasta 1921 continúa recorriendo las topografías descritas, aunque prestando una mayor atención a los accidentes lineales y a sendas menos o nada transitadas. (…) No obstante, la familia más inédita de obras es la relacionada con las gradaciones cromáticas como *Grabación de cristal* (1921), *Gama diametral del rojo violeta al amarillo* (1922*), Separación al atardecer* (1922),



El mensajero de Otoño **(1922-derecha).**

La geometrización sutil, atemperada por la gradación de tonos próximos, puede afectar también a la figura humana, como en ***Senecio*** **(1922- abajo izquierda).** O, finalmente, la acuarela y dibujo ***Lugar afectado*** **(1922-abajo derecha)** bien pudiera ser considerada como síntesis de las inquietudes



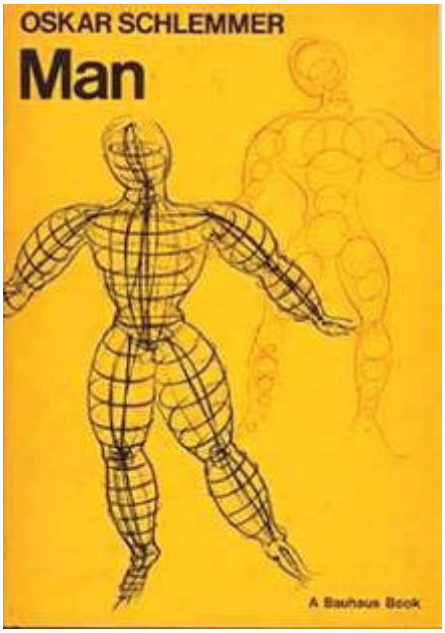
embrionarias del movimiento: gradación cromática, protagonismo de las flechas, carácter constructivo, grafías próximas al arte infantil, etc.

Tras su breve estancia y experiencia en la Unión Soviética **Wassily Kandinsky** (1866-1944), que todavía continuaba ligado a su peculiar expresionismo abstracto congelado, fue llamado por Gropius en 1921 a la Bauhaus, pero no se incorporó hasta mediados de 1922. No es extraño, por tanto, que durante esta primera fase apenas tuviera protagonismo alguno.

Oskar Schlemmer (1888-1943) ocupó un lugar equidistante en el juego de fuerzas, de la misma manera que su arte se encontraba a medio camino entre las corrientes artísticas del momento. Hasta 1922 fue maestro de la forma en el taller de pintura mural, pero, a veces simultáneamente, dirigía entre 1921 y 1923 los de escultura en piedra y en metal o, entre 1922 y 1923, el de escultura en madera. No obstante, fue durante este último año, a raíz de asumir la dirección del taller de Teatro, cuando se convirtió en una de las figuras más legendarias de la Bauhaus. Nacido en Stuttgart, desde 1912 a 1919 fue ayudante de A. Hölzel en su Academia de Arte.

Pero equidistante por igual del entusiasmo expresionista y de la agitación cubo-futurista, lo que despertó el interés de Gropius hacia él fue **su interpretación tectónica de la figura humana y las *«plásticas de construcción» (Bauplastiken, a la dercha)*** con las que comenzaba a experimentar hacia 1919.

En efecto, si los cuadros suelen ser abstracciones geometrizantes, en los que se aprecian aspectos constructivos inéditos en el panorama alemán, por estos años **ensaya bocetos para unas *Plásticas ornamentales* que, tras atravesar un paréntesis de inactividad, no sedimentarán en versiones definitivas hasta *1923.* Tanto en ellas como en algunos dibujos se advierte un abandono del expresionismo hegemónico, pues, como escribía el *21* de junio de *1921,* «predicaré la objetividad *(Sachlichkeit)* y desearé que las expresiones no se produzcan ante el modelo desnudo». (abajo)**



Desde la dinámica interna de la propia Bauhaus O. Schlemmer, tal como se desprende de sus cartas y del *Diario,* fue un personaje lúcido y, por ende, incómodo, pues sus críticas fueron las primeras que ponían el dedo en la llaga en las contradicciones de la nueva institución, apoyándose siempre en los propios enunciados de su *Programa* y manifiestos. «Existe un peligro -advertía ya en una carta del 21 de diciembre de 1920-, de que la Bauhaus no se convierta en otra cosa (y en esta dirección hablan por ejemplo los llamamientos de profesores) que en una academia moderna, pues lo esencial, aquello que debería diferenciarlo de ésta: los oficios, los talleres, son sólo secundarios.» Incorporado ya a la Escuela, el 23 de junio de 1921 denuncia abiertamente: «En la Bauhaus no existen clases de arquitectura, ningún alumno quiere convertirse en arquitecto; más bien, por este motivo, no puede ser. Sin embargo, la Bauhaus defiende la idea de la primacía de la arquitectura. Naturalmente esto lo apoya Gropius, que es el único arquitecto en la Bauhaus, pero él no tiene tiempo para dar clase.» Casi un año después, a finales de marzo de 1922 no sólo muestra su preocupación, sino que da en el clavo, en «el punto herido y oscuro» de la Bauhaus: «La clase de construcción y arquitectura o el taller, que debería ser el corazón de la Bauhaus, no existe oficialmente; en vez de ello, el estudio privado de Gropius. Sus encargos, fábricas, casas individuales, más o menos bien resueltos, constituyen por tanto aquello en torno a lo cual debería girar todo lo demás. Se trata de un negocio de la construcción, en oposición a las tendencias del taller como escuela.» Posiblemente estas palabras eran demasiado duras y hasta injustas, habida cuenta de que Gropius no recibía apenas encargos, o en el único que realizó, la Casa Sommerfeld, participaron algunos alumnos. Aun así, delataban el malestar interno de quienes, como el mismo Schlemmer, veían cómo la realidad cotidiana se distanciaba de los objetivos programáticos, pues, como escribía el 2 de marzo de 1921 «está justificado decir que la Bauhaus es una bella fachada, un concepto, una idea en Alemania, apoyada en los nombres de algunos artistas y en un programa».

No tuvo nada de sorprendente, por tanto, que ante estas y otras contradicciones manifiestas o larvadas, que dejaban traslucir las dificultades por mantener los equilibrios en aquél delicado juego de fuerzas, estallase abiertamente el conflicto, polarizado en torno a Itten y Gropius, con el que se cerró esta primera fase de Weimar. Un conflicto en el que, por supuesto, se interferían motivaciones varias, pero que de hecho giraba en torno a la coexistencia armónica entre el arte «libre» o de los «museos» y las artes aplicadas o la arquitectura, entre la creación artística autónoma y el *principio de realidad* defendido por Gropius el 9 de diciembre de 1921 en el Consejo de Maestros: *«La necesidad para la Bauhaus del trabajo por encargo. »* Desde la base de que ésta «debería reunir de nuevo el trabajo creativo en una *totalidad»* afirma: «En su forma actual, la Bauhaus se mantiene o desaparece por la aceptación o el rechazo de la necesidad de aceptar trabajos por encargo. A mi juicio, sería un error que la Bauhaus no se midiera con el mundo de la realidad y se considerara a sí misma como un conjunto aislado.» A medida que se radicalizaban las posiciones e Itten solicitase que se adoptase una decisión sobre la disyuntiva de «o bien producir trabajos únicos, en plena oposición al mundo económico externo, o bien que busquemos contacto con la industria», Gropius en una circular del 3 de febrero de 1922 a los maestros sobre *«La vitalidad de la idea de la Bauhaus»* se reafirma en que «si la Bauhaus perdiera el contacto con el trabajo y con los métodos de trabajo del mundo exterior, podría convertirse en una isla de excéntricos... ¡Procuremos por tanto unir de este modo la actividad creativa de cada uno con el vasto trabajo práctico del mundo! Si rechazásemos totalmente el mundo exterior, la única vía de salida sería la isla romántica...», «un romanticismo extravagante.»

Una vez más la lucidez de Schlemmer había intuido con más profundidad el conflicto, pues como había escrito el 7 de diciembre de 1921: «Por un lado, la irrupción de la cultura oriental, el culto de los indios, también el retorno a la naturaleza del movimiento de los pájaros migratorios y de otros, Colonia, vegetarismo, tolstoismo, reacción a la guerra; por otro, americanismo, progreso, admiración de la técnica y del descubrimiento, gran ciudad. Gropius e Itten son los representantes casi típicos, y debo decir, yo me siento de nuevo, feliz o infelizmente en el medio... ¿Cómo se sitúa el Consejo de Maestros respecto a ello? Klee es el más pasivo: casi calla por completo; Feininger habla sobre sentimientos generales; Muche, ayudante y secuaz de Itten, sólo que mucho más tolerante que este; Marcks, amigo íntimo de Gropius, lo secunda; Schreyer, el reformador del teatro, quiere reconciliar; y yo, también lo deseo, pero con precisión del área de trabajo según el talento y la capacidad; lo que exige pro-

clamar verdades que no me es posible.»

El conflicto se saldó a comienzos de 1923 con la salida de la Bauhaus de Itten, quien ingresa en la comunidad del Templo de Mazdaznan en Herrliberg, junto al lago Zurich. Pero si esto sucedía a nivel personal, la Bauhaus en su conjunto, bajo la impronta del constructivismo a analizar, se alejaba del expresionismo radical en sus vertientes utópicas o místicas en dirección hacia la *«Sachlichkeit»:* «Abandono de la utopía -escribía en junio de 1922 en su *Diario* Schlemmer-; nosotros podemos y debemos únicamente lo más real, queremos aspirar a la realización de las ideas. En vez de catedrales, la máquina de vivir. En vez de ornamentaciones, en las que opera necesariamente una artesanía no cosal o estética, dirigida por conceptos medievales, objetos cosales *(Sachliche)* que sirven a los fines.»

LA VANGUARDIA RUSA TRAS LA REVOLUCIÓN DE OCTUBRE (1917-1921)

Hasta fechas no lejanas la historiografía canónica ignoraba o casi pasaba por alto la situación de las artes en Rusia tras la Revolución. Autores como M. Seuphor (1949) se limitaban a narrar algo de lo sucedido con anterioridad a ella, en particular el rayonismo y los orígenes del suprematismo, o a rastrear las pistas dejadas por los artistas que emigraron a Occidente durante los años veinte. Precisamente uno de ellos, Naum Gabo, había sido coeditor de *Circle* (1937), una obra que, aun luciendo como subtítulo *Panorama internacional del arte constructivo,* silenciaba cualquier recuerdo de lo que había vivido durante su permanencia en Rusia entre 1917 y 1922. Pero tampoco N. Pevsner en su canónico relato sobre los *Pioneros del diseño moderno* (1936) mencionaba para nada a todo lo que no se incluyera en la línea que trazaba de W. Morris a W. Gropius. Y a pesar de que C. Gray realizó un notable esfuerzo para extender hasta 1922 *El experimento ruso en arte* (1962), el reencuentro crítico con la vanguardia rusa no se produjo hasta los años setenta.

En efecto, una de las primeras visiones renovadas la encontramos en la sección «Arte y sociedad» que ofrecía la Bienal de Venecia de 1970, rememorando tal vez que en su edición XIV de 1924 había mostrado un amplio panorama de las artes en la Rusia soviética. A partir de este momento se despierta un gran interés colectivo hacia este período, ya fuera en una primera tentativa sobre *El arte en la revolución* (1971, Londres), en su incorporación plena al constructivismo en *Tendencias de los años veinte* (1977, Berlín) o tendiendo lazos hacia la capital francesa en *París-Moscú* (1979, París). A consecuencia de estas exhibiciones y las revisiones historiográficas que facilitaron, en la actualidad nadie pone en duda que la vanguardia rusa fue durante los años veinte uno de los puntales de la vanguardia histórica en general. Y mucho más, cuando, tras la desintegración del imperio soviético, hemos tenido la oportunidad de disponer de una documentación más amplia, y sobre todo de ver un elenco de obras pertenecientes a las distintas tendencias, que tejen una trama más compleja y entreverada que la que veníamos urdiendo.

Si bien la emergencia de lo nuevo había aflorado antes de 1917, su vitalidad no es fácilmente imaginable sin el impacto de la Revolución de Octubre sobre el mundo del arte. Sus bruscas transformaciones sociales se alzan en efecto como el telón de fondo sobre el que es oportuno situar la escenificación de sus innovaciones formales, así como la ideología de su propia realización. Sin embargo, las relaciones entre la vanguardia artística y la política distaron de ser armoniosas o idílicas, ya que estuvieron mediadas por continuos sobresaltos y conflictos a elucidar. Por ello mismo, tal vez lo más ajustado a los hechos sea abordar el conjunto de la situación artística, vanguardista o no, como un proceso relativamente autónomo pero no independiente. De la misma manera convendrá diferenciar lo acontecido durante los primeros años, en los que las corrientes más radicales eran hegemónicas, respecto a lo que sucede a partir de 1922 y a la presión que ejercen las circunstancias internas y externas sobre el propio destino de la vanguardia. En este sentido ya no es posible presentar únicamente sus trofeos, borrando las proyecciones de inquietantes sombras, esto es, de los realismos y compañeros de viaje, que ensombrecerán, hasta apagar incluso, las aspiraciones utópicas de aquélla. Reservando esto último para el capítulo décimo primero, nos adentramos en una primera fase que se extiende entre 1917 y 1921.

EL PAPEL DE LA VANGUARDIA EN LA «REORGANIZACIÓN DEL MUNDO ARTÍSTICO»

Nada más triunfar la revolución democrática burguesa el 27 de febrero de 1917 que derribó a la dinastía de los Romanov y formó un gobierno provisional, se suscitaron entre los artistas los primeros debates sobre la autonomía del arte y las medidas a adoptar para liberarse de la tutela de las instituciones del Estado. Durante el mes de marzo se suedieron en Petrogrado por iniciativa de M. Gorki asambleas de artistas de las tendencias más variadas al objeto de constituir una *Unión de los creadores del arte. Y* no deja de ser llamativo que desde estos momentos aurorales se perfilen el ala derecha, integrada por los realistas, la del centro, nucleada en torno a los antiguos miembros de la revista *El mundo del arte (Mir Iskùsstva), y* el «bloque de izquierdas». Esto es, la activa minoría vanguardista, representada en el Comité constituyente por el pintor N. Alturan, el poeta V. Maiakovski, el director de escena V. Meyerhold y el crítico N. Punin.

Precisamente esta última, conocida en seguida como el ala de «artistas de izquierda», fue la que más se opuso a la *Comisión para la protección de los monumentos,* auspiciada por Gorki, y a la creación de un nuevo Ministerio de Bellas Artes soñado por A. Benois, conocido pintor y acérrimo enemigo de la *0.10-Última exposición futurista* (1915), por considerar que se trataba de iniciativas para controlar por otros medios la vida artística. Con el fin de contrarrestarlas y defender la descentralización de las instituciones y la libre autodeterminación de los artistas en un Estado futuro, formaron la *Federación para la libertad de las artes,* en la que se integraron los ya citados, más otros como Tatlin, Rodchenko o Udalzova. La confrontación a lo largo del año entre los colaboradores del gobierno provisional y los futuristas, un adjetivo que acogía sin muchos matices a los cubofuturistas, suprematistas y otros artistas inobjetivos, no se limitaba a la protección de los monumentos o a la defensa de la autonomía artística, sino que ponía en juego la existencia material de una vanguardia minoritaria. Pero cuando más tensa era la situación, el triunfo el 25 de octubre de 1917 en una revolución impulsada por los bolcheviques minoritarios sorprendió a unos y a otros, sumiendo por igual en el desconcierto y perplejidad a la « inteligentsia» artística conservadora o vanguardista. Al día siguiente de su triunfo el Segundo Congreso de los Soviets reunido en Petrogrado aprobó la formación de un Consejo de los Comisarios del Pueblo *(Sovnarkom) y* éste, presidido por Lenin, confió el Comisariado del Pueblo para la Educación *(Narkomprós)* al crítico literario, ensayista y estrecho amigo de M. Gorki, **Aleksandr Lunacharski** (1875-1933), bautizado en tono sarcástico como San Anatolio por sus inclinaciones místicas y puesto del lado bolchevique a última hora

Aunque la situación de los artistas no era prioritaria para el *Narkomprós,* preocupado como estaba por cuestiones más urgentes como las relativas a las Academias de las Artes, la protección de las colecciones y los monumentos o los teatros, Lunacharski intentó tomar contacto en seguida con el mundo artístico. Sin embargo, la circunstancia de que en Petrogrado la hostilidad hacia los bolcheviques era lo habitual durante estos primeros días y meses, ya fuera en el periódico socialdemócrata de Gorki *La nueva vida (Nóvaia zhizn') o* en la Unión de los Creadores, puede explicar el fracaso rotundo que cosechó cuando a primeros de noviembre convocó a una reunión a los artistas y escritores, y tan sólo asistieron, y ello con mucha reticencia, el poeta A. Block, N. Altman, Maiakovski y Meyerhold. Algo similar sucedió durante este mismo mes con otras tentativas, pues seguían lloviendo las protestas contra la toma del poder por parte de los bolcheviques.

Curiosamente, quienes primero se mostraron dispuestos a colaborar con ellos eran los centristas del *Mundo del arte,* interesados por la protección de los museos y los monumentos. Este fue el caso de A. Benois, al cual, tal vez como recompensa, se le nombró muy pronto nuevo director del Ermitage. En realidad la única organización dispuesta a prestar su apoyo era la recién creada *Cultura proletaria (Proletkult),* pero a su vez carecía de influencia y prestigio. En cambio los «artistas de izquierda», aun cuando eran los que más simpatizaban con los bolcheviques, se resistían a la colaboración, pues seguían manteniendo una defensa rabiosa de la autonomía del arte. No obstante, a medida que constatan cómo sus competidores, los centristas o incluso los conservadores, copan las comisiones de los museos y la protección de los monumentos o cuando ellos mismos se percatan de las ventajas que les reportaría la colaboración para su causa artística, algunos miembros aceptan

integrarse en los nuevos organismos oficiales, no sin antes tener que soportar acusaciones de traición por el lado más conservador o un lavarse las manos de los artistas más afines. Lo cierto fue que cuando el 29 de enero de 1918 el *Narkomprós* creó el Departamento de Bellas Artes *(IZO),* en la directiva ecléctica y moderada de ocho miembros figuraban los «artistas de izquierda» N. Altman, N. Punin y David Shterenberg, conocido por sus ideas radicales y familiarizado con el cubismo francés, y a la sección de Petrogrado se incorporaron en seguida Maiakovski, el lingüista O. Brik y otros.
Mientras tanto en Moscú, la situación era relativamente más favorable a los bolcheviques, aunque hasta que no se trasladó a ella el gobierno en marzo de 1918 no estaba al tanto de la intervención ejercida por los Comisariados centrales. En efecto, ya en abril de 1917 el Soviet de Moscú había formado una comisión para las artes y la enseñanza en la que la figura más respetada era el arquitecto bolchevique P. P. Malinôski, quien, en enero de 1918 pasó a ser por delegación de Lunacharski el presidente de la comisión para la Conservación de los Monumentos Artísticos y Antiguos y convenció a numerosos artistas, incluidos los viejos realistas, para que colaborasen en las cuestiones artísticas relativas a la ciudad. En paralelo, el bloque de izquierdas de la *Unión de los creadores del arte* había enviado el 12 de abril de 1917 a Tatlin con el encargo de que tomara contacto con los artistas del mismo signo y organizara un frente similar al de Petrogrado en Moscú. El resultado fue la *Unión profesional de los pintores de Moscú,* en la que se perfilaron también tres alas: la de los consagrados, representada por los «pintores ambulantes» *(Peredvizniki),* la del centro en torno al *Mundo del arte y* la *Federación izquierdista de los jóvenes:* cubo-futuristas, suprematistas y artistas inobjetivos. Durante el verano de 1917 Tatlin fue elegido presidente, y su protegido Rodchenko secretario. Tras la revolución, el 21 de noviembre la *Unión profesional de pintores* nombró a Tatlin delegado en la sección artística del Soviet moscovita, convirtiéndose así en uno de los primeros artistas en colaborar abiertamente con el nuevo poder bolchevique. De nuevo, cuando en abril de 1918 el *IZO* pretende ampliar su campo de acción, envía a Moscú a Altman y N. Punin con el encargo de que inviten a los «camaradas» Maiaiovski, por entonces ya en ella, y a Tatlin a colaborar en la creación de una filial allí. Así pues, el 11 del mismo mes de marzo se constituyó el *IZO* de Moscú bajo la presidencia de Tatlin y durante el tiempo que la ejerció, hasta julio de 1919, incorporó al mismo a notables miembros de la vanguardia: Kandinsky, Malevich, Rodchenko, Rozanova, Udalzova y otros.

No obstante, no deja de ser sintomático que estos artistas siguieran mostrando sus reticencias cara el nuevo poder, como lo prueban las colaboraciones de Tatlin, Malevich, Rodchenko y otros con los grupos anarquistas y su órgano *Anarhkia* durante la primera mitad de 1918, así como que los contactos del IZO de Petrogrado con el de Moscú se tiendan a través de una declaración de cariz futurista aparecida en dicha revista (14 de abril de 1918). Era evidente, por tanto, su ambivalencia frente a la Revolución, incluso cuando colaboraban con ella. De hecho, sintonizaban más con la bohemia anarquista que con los bolcheviques y, entre estos, con el ala izquierda liderada por N. Bujarin. Cuando en marzo de 1918 se inaugura en Moscú el Café Pittoresque, decorado por Tatlin y diseñado parcialmente por Rodchenko, las *serate* son similares a las futuristas y a las dadaístas de Zurich y continuación a las que venían teniendo lugar desde finales de 1917 en el *Café de los poetas futuristas,* fundado en la misma ciudad por Maiakovski y sus compañeros cubo-futuristas D. Burljuk y V. Kaménski. (…) Aparte de invitar a pegar poesías en las calles y colgar cuadros en las plazas y asumir la revolución política de febrero y la revolución social de octubre, en ellos incitan «a los proletarios de las fábricas y del campo a una tercera revolución, incruenta pero feliz: la revolución del espíritu». La clausura de la *Casa del Arte Libre y* la del *Café de los poetas* entre marzo y abril de 1918 marcó el final de esta influencia anarquista, a pesar de que se prolongara lánguidamente hasta 1920.

Durante la segunda mitad de 1918 fueron suavizándose las reticencias de los izquierdistas a colaborar de una manera efectiva con el *Narkomprós,* pues, junto a que se imponía la evidencia de que la lucha por el nuevo arte sólo podía intentarse en su marco organizativo, este Comisariado empezaba a satisfacer las exigencias que los artistas planteaban desde hacía más de un año. Así, por ejemplo, si bien la Academia Imperial de las Artes en Petrogrado había sido cerrada temporalmente el 23 de febrero de 1917, un decreto promulgado por Lunacharski en abril de 1918 la había clausurado de un modo definitivo; a continuación, a pesar de las protestas de la *Unión de los creadores del arte,* encargaba al izquierdista N. Punin su reorganización junto con la Escuela Stróganov (Escuela de Artes Decorativas y Aplicadas desde

1843) y la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. La institución resultante de semejante fusión fueron los *Talleres Artísticos Libres del Estado (SVOMAS,* 1918-1920), concebidos en consonancia con el nuevo federalismo, la designación libre del profesorado y el acceso libre de los alumnos. Incluso en un discurso pronunciado por Lunacharski ante la citada *Unión* el 19 de abril de 1918 se mostró partidario de una separación entre el arte y el Estado, así como de la eliminación de los diplomas, títulos, privilegios u otros honores y de no apoyar a ningún grupo artístico en detrimento de los restantes. Tras esta reunión que resultó ser tumultuosa, los artistas académicos y los del centro rompieron sus relaciones con él y el *Narkomprós,* mientras a éste no le quedó otra salida que apoyarse en el bloque de izquierdas, esto es, en los futuristas en la amplia acepción señalada.

Tras este incidente se inició una suerte de luna de miel entre los futuristas y los bolcheviques o, al menos, el comisario del *Narkomprós.* Aunque Lunacharski, a pesar de las amables imputaciones de Lenin, nunca fue futurista, se entusiasmaba con la osadía juvenil y su experimentalismo iconoclasta. No pudo ser fortuito por consiguiente que cuando en diciembre de 1918 el IZO de Petrogrado comenzó a editar *El arte de la comuna (Iskùsstvo Komùny,* núms. 1-4, 1918; 5-19, 1919), N. Altman, O. Brik y N. Punin fuesen sus responsables, mientras M. Chagall, Maiakovski, Malevich o Shterenberg se encontraban entre sus principales colaboradores. «No es ninguna desgracia -escribía Lunacharskique el régimen obrero campesino preste importante apoyo a los artistas innovadores: los "antiguos", en efecto, les cerraban cruelmente el paso. Y no hablemos ya de que los futuristas fueron los primeros en acudir en ayuda de la revolución, pues de todos los intelectuales resultaron ser los más amigos y los más sensibles a ella; también en la práctica se han mostrado en muchos casos como grandes organizadores, y yo espero los mejores resultados de los Talleres Artísticos Libres» («Una cucharada de antídoto», *Iskùsstvo Komùny,* núm. 4, 29 de diciembre de 1919). Pronto, pues, fueron considerados como «compañeros de viaje», pero si era cierto que la revolución les tendía la mano, no lo era menos que ellos eran casi los únicos sobre los que ella podía apoyarse.

«La revolución -escribirá Trotski en *Literatura y revolución* (1923, cap. 4)- se presentó a la *inteligentsia,* incluida su ala izquierda literaria, como la destrucción total del mundo que ella conocía, de ese mismo mundo con el que ella rompía de vez en cuando para crear escuelas nuevas...» Uno de los alegatos más invocados por los artistas de izquierda para legitimar sus posiciones era que la ruptura revolucionaria con el viejo mundo implicaba una ruptura semejante en el terreno formal. Baste recordar cómo los futuristas del IZO atacaban con sus tonos agresivos habituales a los conservadores y a los miembros de la *Proletkult:* «Si nosotros, destruyendo las viejas formas de la cultura humana, creamos nuevas formas apropiadas al nuevo contenido, tenemos el derecho de afirmar que estamos haciendo un gran trabajo revolucionario. ¿Y vosotros? Estáis echando vino nuevo en odres viejos y rotos» («De la Prolektult a los críticos», *Iskùsstvo Komùny,* núm. 10, 9 de febrero de 1919). Poco antes, en otoño de 1918, el *IZO* de Petrogrado lanzaba improperios más funestos contra los conservadores: «Debemos hablar con claridad: quien no está con nosotros, está contra nosotros! Nuestro arte es revolucionario, como casi todo ahora. ¡Que perezca el arte no revolucionario! Dejemos estar con nosotros sólo a quienes rompen y destruyen las formas con el objeto de crear otras formas nuevas, porque ellos y nosotros tenemos un único pensamiento: la revolución. ¡Viva la revolución del arte!» Pero si muchos creían que de la revolución debía brotar una nueva conciencia artística, para otros, como para el propio Tatlin, lo que «sucedió desde el punto de vista social en 1917, fue realizado en nuestro trabajo como artistas en 1914» *(Formas artísticas e intenciones utilitarias,* 1920).

La ruptura artística en cuanto premonición o como metáfora de la Revolución de Octubre impregna a los debates que se suscitan a lo largo de 1918 en los círculos de la vanguardia. Ya en el primer número de *El arte de la Comuna (7* de diciembre de 1918) N. Punin evocaba el bello sueño para el nuevo artista «de hacer saltar por los aires, destruir las formas antiguas del arte». No obstante, durante el debate sobre *El proletariado y el arte,* celebrado el 22 de diciembre de 1918 en la sede de los sindicatos en Petrogrado, V. Maiakovski complementaba la frase destructiva con la constructiva: «Sobre nuevas cosas se debe hablar también con nuevas palabras. Necesitamos una nueva forma de arte. La Revolución que dividió a Rusia en dos posiciones, ha trazado una frontera entre el arte de derechas y el de izquierdas. A la izquierda estamos nosotros, los descubridores de lo nuevo; a la derecha los otros que ven el arte como un medio para toda posible expectativa.»

En realidad, desde el habitual exclusivismo de la vanguardia, tanto la ruptura radical como el descubrimiento de lo nuevo no eran sino interpretaciones de las hipótesis lanzadas por los futuristas italianos, sólo que ahora los rusos las tamizaban a través del filtro de la revolución política. Y con ellas se vinculaban las utopías artísticas de un nuevo orden que, en casos como los de Chagal, Kandinsky o Malevich, correspondían a una visión idealista de la Revolución, y en otros, como en los constructivistas y productivistas, intentarán adaptarse a una concepción materialista. Pero sin que aparecieran todavía en escena los últimos, la situación se radicalizó con el grupo *KOMFUT* (Comunistas-futuristas), fundado en enero de 1919 en Petrogrado en el seno del Partido Comunista Ruso con el objetivo de elaborar un «programa de ideología comunista» para la cultura y las artes. (…) Esta temprana proclividad a lanzar anatemas y vociferar exclusiones, si es que no muertes, no podía por menos de provocar reacciones encontradas. (…) Consciente de la situación que se estaba creando, poco antes Lunacharski ya había tomado cartas en el asunto: «Pero sí sería una desgracia, advertía en "Una cucharada de antídoto", que los artistas innovadores acabaran pensando ser la escuela artística oficial, creyéndose agentes de un arte oficial que, aunque revolucionario, estuviera dictado desde arriba. Así pues, la joven faz de este periódico... tiene dos rasgos que causan algún temor. La orientación destructiva con respecto al pasado y la tendencia a hablar en nombre del régimen cuando sólo se habla en nombre de los representantes de una escuela determinada» *(Iskùsstvo Komùny,* núm. 4, 29 de diciembre 1918). En efecto, Lunacharski, como tantos otros en el partido, estaba desconcertado ante unos artistas que hasta hacía unos meses habían sido tan celosos de mantener su autonomía frente al nuevo poder y, ahora, tan empeñados en identificar el futurismo con la revolución y el arte proletario.

(…) Poco después, con ocasión de un debate sobre «Comunismo y futurismo» *(Iskùsstvo Komùny,* núm. 17, 30 de marzo de 1919), se perfilan tímidamente en el propio mundo artístico dos tendencias: la más radical, representada por el citado N. Punin, y la defendida por el lingüista V. Sklovski: «El arte ha sido siempre independiente de la vida, y su color no ha reflejado nunca el color de la bandera que ondeaba sobre la fortaleza de la ciudad.» En la crítica a la autonomía del arte o en su defensa queda un semillero que fructificará a partir de 1920 y aun más desde 1922 en el constructivismo productivista o el formalismo, los herederos del futurismo de estos primeros años postrevolucionarios.

El segundo temor sobre el que alertaba Lunacharski, la orientación destructiva del pasado, no sólo afectaba al debate teórico sobre la *«herencia cultural»* defendida por Lenin y los bolcheviques, sino a la labor de quienes, como los centristas A. N. Benois y el historiador I. E. Grabar o conservadores como el conde V. P. Zùbov, colaboraban en el *Narkomprós* para preservar los tesoros artísticos, los museos y los monumentos históricos.

A finales de 1918 continuaban compitiendo las tres alas artísticas señaladas, pero mientras la tarea esclarecedora frente al pasado era llevada a cabo por la conservadora y centrista, la creadora revolucionaria parecía quedar confiada a la minoritaria vanguardia de izquierdas. No obstante, Lunacharski en cuanto representante de la política artística bolchevique intentaba cimbrearse cual equilibrista entre todas ellas. Y ante las pretensiones de la última, que en poco se diferenciaba de las vanguardias radicales en Occidente, recordaba en diciembre de 1918: «He declarado docenas de veces que el Comisariado Popular de Educación debe ser imparcial en lo que respecta a las orientaciones particulares de la vida artística. Por lo que se refiere a la forma, el gusto del comisario del pueblo y el de todos los representanes del régimen no debe ser tomado en cuenta. Hay que facilitar el libre desarrollo de todos los individuos y grupos artísticos. No debe permitirse que una tendencia elimine a otras valiéndose ya sea de la gloria tradicional adquirida, ya sea de la moda» («Una cucharada de antídoto»).

Precisamente, esta voluntad era la que presidía la organización del *Museo de la Cultura pictórica,* que, tras los acuerdos tomados el 11 de febrero de 1919 por la primera Conferencia del *IZO* de Petrogrado, será dirigido por Malevich y Kandinsky; hasta su disolución en enero de 1921 se habían creado 36 museos y planificado otros 26 a través de todo el territorio. Tal como atestiguan los documentos, las adquisiciones para los mismos: unas 1.826 obras de 415 artistas, incluían a las diferentes escuelas y tendencias, aunque privilegiando las más radicales. Pero incluso en este ámbito asoman premonitarias diferencias, ya que mientras Malevich y Tatlin los conciben como un laboratorio de investigación, Brik, Punin y Rodchenko sueñan en seguida con transformarlos en unos centros de la

cultura profesional para la creación de cosas reales. Se perfilaban así las actitudes del *arte de laboratorio* y del *arte de producción* que se desarrollarán a partir de 1922.

ARTE EN LA CALLE Y «AGIT-PROP», PROPAGANDA MONUMENTAL Y LAS PRIMERAS ARQUITECTURAS DE LA REVOLUCIÓN

Si en la parodia del *Decreto núm. 1 sobre la democratización de las artes (Gazieta Futuristov,* 15 de marzo de 1918) los grafitti y «parole in lebertà» pegadas en la calle y los cuadros colgados en las plazas eran elevados a formas artísticas de la revolución, en la velada futurista sobre *¿Templo o, fábrica?,* que tuvo lugar el 24 de noviembre de 1918 en el Palacio de las Artes de Petrogrado, el poeta Maiakovski afirmaba: «El arte no debe de concentrarse en los templos muertos del museo, sino por doquier: en la calle, en el tranvía, en las fábricas, en los talleres y en los barrios obreros.» Poco después cursará esta invitación a los artistas: «Con las calles como pincel nosotros luchamos / con las plazas como nuestras paletas» *(Iskùsstvo Komùny,* núm. 1, 7 de diciembre de 1918). Curiosamente estas aspiraciones habían sido recogidas en el decreto sobre los *Monumentos de la República* firmado el 12 de abril de 1918 por Lenin, Lunacharski y Stalin: « 1. La retirada de las plazas públicas de los monumentos que representan a los zares y sus servidores; 2. La organización de concursos para la creación de monumentos revolucionarios; 3. La decoración de las ciudades para el 1 de mayo, así como la nueva configuración de inscripciones y emblemas públicos.»

La información que nos ha llegado sobre la decoración de las ciudades es escasa, por lo que no sabemos si muchos de los proyectos llegaron a realizarse o no. Según parece Rodchenko recibió el encargo para embellecer la Plaza Roja de Moscú para el 1 de mayo de 1918, pero no se sabe si presentó proyecto alguno. G. Klucis, a la cabeza de un equipo de jóvenes, participó con motivo del primer aniversario de octubre en la decoración, proyectada por Kliun, para la plaza del Teatro de Moscú y en los muros del Kremlin. En la misma ocasión los hermanos Vesnin adornaban de una manera costumbrista los muros del Kremlin.

Entre los proyectos más atrevidos se encontraban los decorados para la *Plaza del palacio de Invierno* (1918, Museo Ruso y Museo de Historia, San Petersburgo, abajom *a la izquierda*) de Petrogrado con motivo del primer aniversario de la Revolución. Realizados por Natan I. Altman

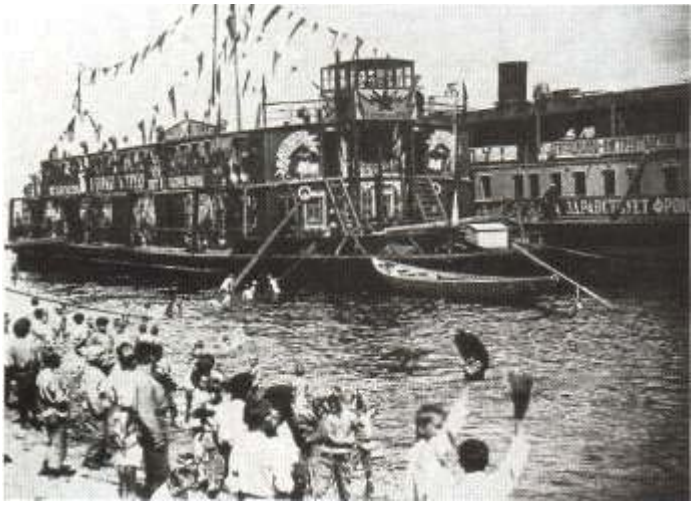
(1889-1970), en ellos las figuras suprematistas en amarillos, naranjas y rojos enfatizaban el triunfo sobre el pasado, sublimando el contraste del nuevo arte pictórico con el viejo arquitectónico en una metáfora voluntarista de la identificación de la vanguardia con la revolución. (…)

Posiblemente, la irritación ante las exageraciones de los artistas izquierdistas, sobre todo en Moscú, contribuyó a que éstos desistieran de exaltar en lo sucesivo los eventos revolucionarios a través de este arte en la calle. Sin embargo, el grupo *UNO VIS* en torno a K. Malevich realizaría numerosas decoraciones exteriores e interiores entre 1919 y 1921 en Vitebsk y otras ciudades cercanas. (…)

Asimismo Malevich, con la colaboración de El Lissitzky y sus alumnos, pintaron las decoraciones para las sesiones del *Congreso contra el paro* celebrado en 1919 en Vitebsk, incluyendo un gran lienzo de 1.500 m., tres

edificios y el escenario para el teatro de la ciudad, al que pertencía el proyecto de unas *Cortinas*. **Ciertamente, la proliferación de formas suprematistas podía ser captada con facilidad por sus destinatarios en sus valores decorativos, pero no era tan seguro que fuera asumida como símbolo de la revolución en curso. Tal vez por ello El Lissitzky, tras la febril actividad desplegada en Vitebsk en 1920 con motivo del 1 de mayo, reconocerá que esta clase de encargos pertenece «ahora a sus obligaciones como ciudadano de la Comuna», pero no colma sus expectativas como artista**.

Ciertamente la vanguardia había aceptado la invitación de salir a la calle, pero parecía actuar más por un sentido del deber hacia la revolución que por convicción. Por ello, sabedores de la animadversión de los burócratas y del ambiente, proseguía estas actividades mientras se lo consentía su posición hegemónica en el *Narkomprós*. Aun así, en paralelo, se entregaba a labores directas de propaganda a través del *agit-prop y* los monumentos propagandísticos.



Barco de propaganda de la *Estrella roja. 1919 (a la dercha)*

Precisamente a la propaganda y el esclarecimiento estaban destinados los «barcos de agitación» *(agitparakhod)* que surcaban las aguas marítimas y fluviales o los «trenes de agitación» *(agitpoezd)* que recorrían el territorio o las ciudades. Y si bien por lo general se decoraban de una manera espontánea y cercana a las formas populares, el grupo UNOVIS les imprimió también un toque de distinción suprematista. Así sucedió con algún tren decorado por Malevich.

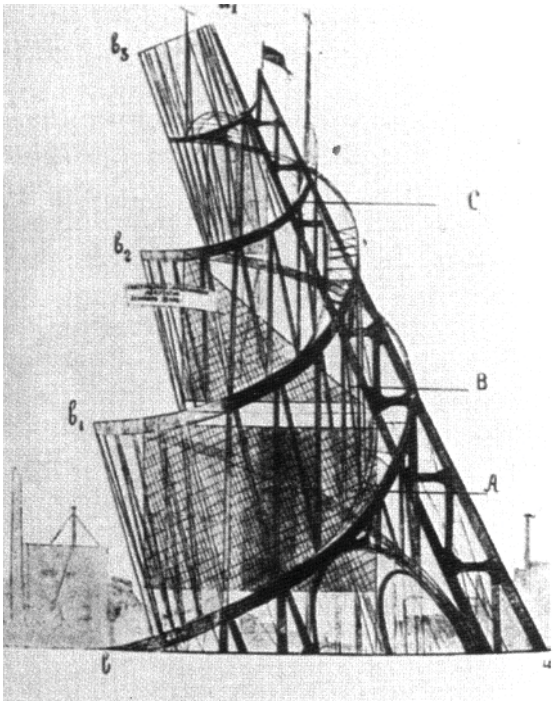
No obstante, el arma más eficaz para la propaganda era la proporcionada por los carteles. «El cartel - se lee en un texto anónimo- debe de convertirse en la nueva arma poderosa de la propaganda socialista con el fin de influir en las masas más amplias... El texto del cartel debe representar una unidad de la palabra, la línea y el color» *(Iskùsstvo,* n.° 6, 1918). Así lo confirmaría también el propio Lunacharski en *La revolución y el arte* (1922), aunque señalando que en este campo hay muy poco que «se pueda considerar completamente satisfactorio desde un punto de vista artístico».

En la historia reciente rusa el cartel de agitación se remontaba a la Revolución de 1905 cuando numerosos artistas lo empleaban como sátira contra el régimen imperial y la burguesía. La colaboración entre los pintores cubo-futuristas y los poetas había tenido otro hito brillante cuando antes de la guerra impulsaron una renovación de la ilustración gráfica y de la tipografía. Fue revelador en este sentido que V. Maiakovski y Malevich, al comenzar la guerra mundial, se entregaran con igual celo al experimentalismo vanguardista y a lanzar carteles patrióticos contra los alemanes; pero no lo fue menos que, para tal fin, no acudieran a los recursos cubo-futuristas, sino a unas litografías sencillas en su dibujo, espontáneas en su grafía y enormemente atractivas en su vivo colorido, tan deudores de la tradición del grabado popular ruso *(lubok)*.

Tras la revolución de octubre proliferaron los carteles, según parece unos 3.000 entre 1917 y 1921, en las más variadas maneras formales. No obstante, el 19 de mayo de 1919 se creó como una sección del *Narkomprós* la Agencia Rusa Telegráfica (ROSTA) y, en septiembre del mismo año, apareció un nuevo tipo de cartel compuesto por cuatro, seis, ocho, doce o catorce viñetas narrativas que procedían también del grabado popular, aunque enriquecido por los más variados recursos modernos. Su inventor, Mikhail Cheriomnikh (1890-1962), fue secundado por Vladimir I. Kozlinsky (1891-1967), A. Lavinsky, Vladimir V. Lebedev (1891-1967) y el poeta Maiakovsky. Entre todos crearon un estilo ROSTA con rasgos formales inequívocos que fue asociado en seguida por el director de la agencia P. M. Kerzencev, como *«El arte en la calle» (*1920).

Un segundo grupo de carteles, en cambio, estuvo marcado por el suprematismo de UNOVIS. En particular **El Lissitzky,** que ya había ilustrado *Los cuentos populares ucranianos* (1917-1919) a la manera de otros artistas judíos como N. Altman y Chagall, aprovecha el potencial de las formas cósmicas del suprematismo para levantar los ánimos del Ejército Rojo: ***¡Golpead a los Blancos con la cuña roja!*** **(1919-1920- abajo izquierda).** Una vez más en ellos aspira a fusionar la ruptura formal con los objetivos revolucionarios, aunque para ello se vea obligado a abandonar las regiones incontaminadas del suprematismo.

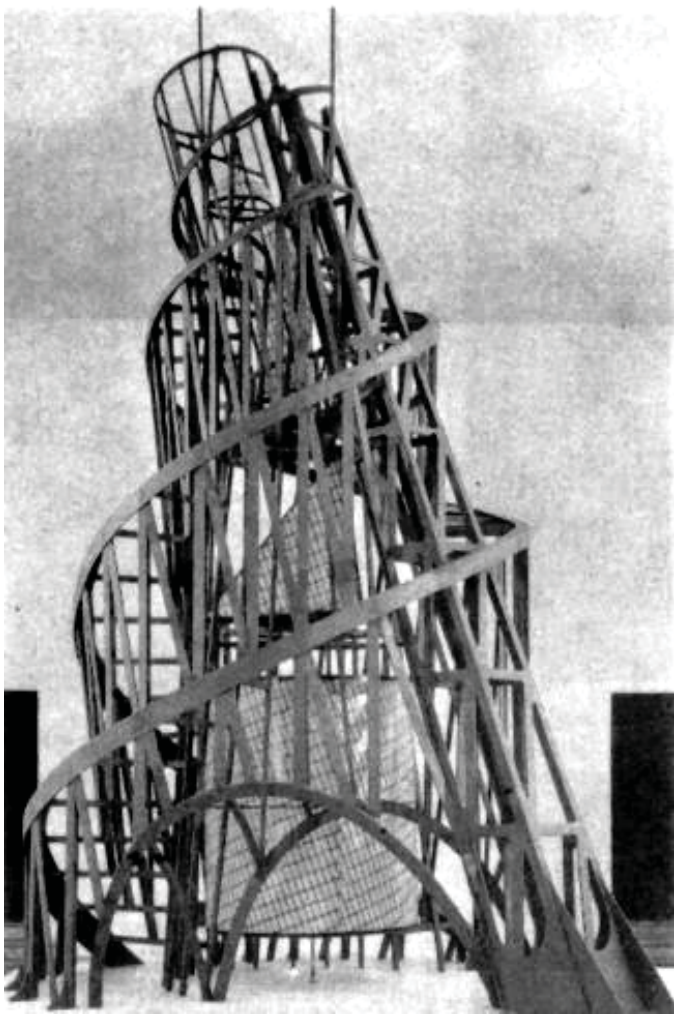
El mencionado decreto del 12 de abril de 1918 aludía a que, una vez retirados los monumentos de los zares, había que erigir otros en memoria de destacados revolucionarios, artistas, poetas, filósofos y otras celebridades. Según Lunacharski, la idea había surgido de Lenin tras leer la *Ciudad del sol* de Campanella, pero en esta «propaganda con monumentos» los objetivos no eran prioritariamente artísticos sino educativos. Tal vez por ello, si el demoler los antiguos fue una tarea fácil, la de sustituirlos por los nuevos resultó ser bastante más problemática. Aun así, durante 1918 se erigieron solamente en Moscú más de treinta. Recordando tan sólo los fastos a los que la inauguración de cada uno de ellos daba lugar, incluido el consiguiente panegírico por parte de las más altas autoridades, estos monumentos, como demuestra su realización en yeso, eran concebidos de un modo provisional, mientras su lenguaje seguía siendo por lo general el del retrato figurativo que en poco se diferenciaba, a no ser por la sustitución del personaje imperial por el del revolucionario, del que se venía utilizando hasta entonces. (…)



Como vimos, junto a Malevich, **Vladimir Tatlin** *(1885-1953)* era desde *1914* el artista más reconocido de la vanguardia y sus *«Contrarrelieves»* se convertirán tras la revolución en la antesala de la *«nueva cultura del material»*. Un poeta no menos vanguardista, V. Chlebnikov, le dedica en *1916* con gran admiración uno de sus poemas y dos años después define como *«Tatlinismo»* a su estética de combinar los materiales reales en un espacio no menos real, mientras el lingüista V Sklovski a no tardar la analizará bajo la óptica de la *faktura,* una de las categorías artísticas centrales para la vanguardia *(Zhizn Iskùsstva, 20* de octubre de *1920).* Bien considerado además por los círculos oficiales, en junio de *1918* eleva al Consejo de los Comisarios Populares *(Sovnarkom)* en su condición de director del IZO en Moscú un informe muy crítico sobre los primeros resultados de la «propaganda con monumentos» y en defensa de los jóvenes talentos. Seguramente para contrarrestar la tendencia hegemónica, a finalesde ese mismo año o en los comienzos de 1919 el IZO moscovita le encarga la erección de un monumento en honor de la Revolución de Octubre, pero, bajo la presión de los acontecimientos políticos, se amplió a la revolución mundial. Así surgió el bautizado como ***Monumento a la III Internacional*** **(1920, arriba *a la izquierda*),** la organización

comunista fundada en 1919.

Tatlin inicia el proyecto encontrándose todavía en Moscú, pero lo terminará en los últimos meses de 1919 en Petrogrado, ciudad a la que se había trasladado animado por sus partidarios, así como por disponer de una amplia sala en la extinta Academia de las Artes. Según las primeras informaciones que proporcionó N. Punin en «Sobre los monumentos de un tipo nuevo» *(Iskùsstvo Komùny,* 9 de marzo de 1919), su concepción se oponía a la hegemónica del monumento figurativo y se inscribía en la del edificio-monumento que brotaba de la síntesis entre las diferentes disciplinas artísticas: pintura, escultura, arquitectura, de la combinación de los materiales clásicos de nuestra época: el hierro y el vidrio, de la explotación de sus posibilidades tecnológicas, así como de la aplicación de criterios artísticos a los elementos estructurales utilizados en la arquitectura. Gracias también a un folleto de Punin sobre el ***Monumento* (1920, *a la izquierda*)** conocemos los dibujos según los cuales, salvo algunas modificaciones y simplificaciones, se ejecutaría la maqueta. Esta, realizada con la colaboración de T. M. Chapiro, J. A. Meyerson, N. D. Vinogradov y algún otro, fue mostrada al público en noviembre de 1920, despertando una viva polémica entre los arquitectos, artistas e ingenieros.

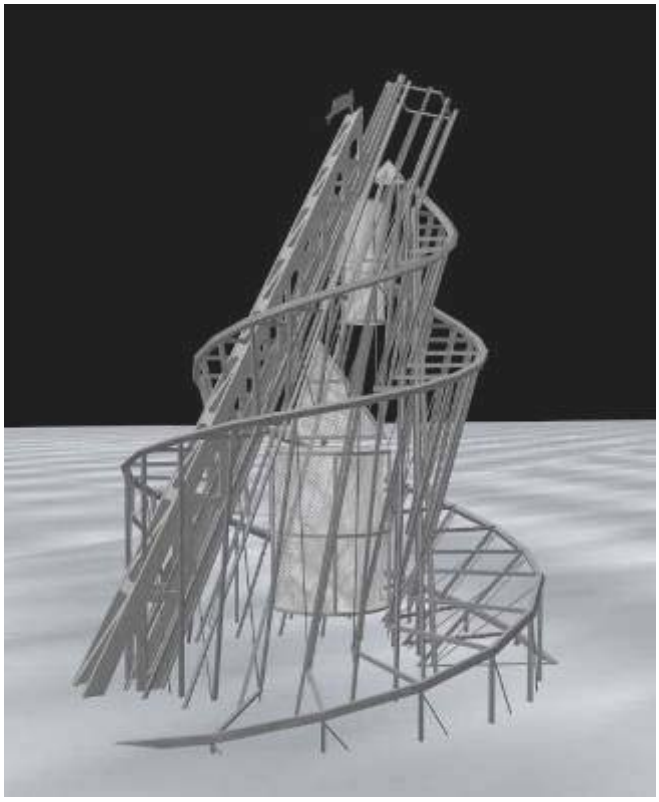


El proyecto de Tatlin había sido concebido como un monumento grandioso: un rascacielos de 400 metros de altura, a ejecutar con formas arquitectónicas desconocidas hasta entonces; aunque no se le había asignado un enclave concreto, se le reservaba un gran espacio al aire libre, tal vez puenteando el río Neva en Petrogrado. Su genealogía no puede por menos de evocar la exaltación que la cultura revolucionaria rusa rendía a la mítica *Torre de Babel (1563,* Kunsthistorisches Museum, Viena) desde P. Brueghel, interpretada como un himno a la facultad creadora humana y expresión de una resistencia al mismo Dios. Incluso en las dos versiones que Tatlin ofrecía en los dibujos previos, la de la vertical abrazada por la espiral adoptaba la imagen del minarete Malvilla, Samarra (Irak) que los viajeros de la edad media tomaban como su modelo; en cambio la segunda versión de la torre inclinada vista de perfil, por la que se decidió en la maqueta, es muy probable que se inspirara en las estructuras espaciales irracionales y difíciles de representar en una proyección ortogonal que aparecen en algunos iconos.

No obstante, aun siendo plausibles estos antecedentes lejanos, el *Monumento* remite a otros más próximos de la tradición constructiva o plástica moderna. Ante todo, a la *Torre Eiffel,* que tuvo la oportunidad de visitar en *1913,* o a las grúas inclinadas que se alzaban en el puerto de Petrogrado, pero, tampoco podemos pasar por alto que su visión de éstas y otras construcciones ingenieriles está mediatizada por la percepción artística moderna desde R. Delaunay al cubo-futurismo ruso.

(…)El *Monumento a la III Internacional* no sólo pretendía erigirse como una síntesis de las artes, sino de las diferentes inquietudes vanguardistas del momento y de la confluencia entre la nueva cultura del material y la plástica puramente pictórica. No en vano, las masas suprematistas de los cuerpos elementales son traducidas y sustituidas por los volúmenes móviles y transparentes del cilindro, que en la maqueta desplaza al cubo de los dibujos, de una pirámide, otro cilindro y una semiesfera; superpuestos y comunicados por un eje vertical, se elevan de un modo decreciente formando ángulo con una diagonal, abrazada a su vez por la espiral invertida. En esta estructura dinámica portante las superficies y volúmenes plásticos son desmaterializados con tal desnudez de procedimiento, que todo queda incorporado a la construcción esquelética, supeditado al dictado de la línea y de una estética constructiva inseparable de la ansiada industrialización y los modos «proletarios» de trabajo. Los cuatro volúmenes inscritos en la estructura abierta se correspondían con los cuatro edificios o contenedores colgados de vidrio y en movimiento, aunque la rotación prevista era de una vuelta por año para el cubo o cilindro, una por mes para la pirámide y una por día para el segundo cilindro, mientras la semiesfera se desplazaría probablemente en círculo en razón de una revolución por hora.

Saltaba a la vista que el *Monumento* era una oportunidad para unir, como se matizaba en el manifiesto del grupo, las *«Formas artísticas e intenciones utilitarias» (1920)* en «modelos que nos estimulan a invenciones en nuestra Obra de crear un nuevo mundo».

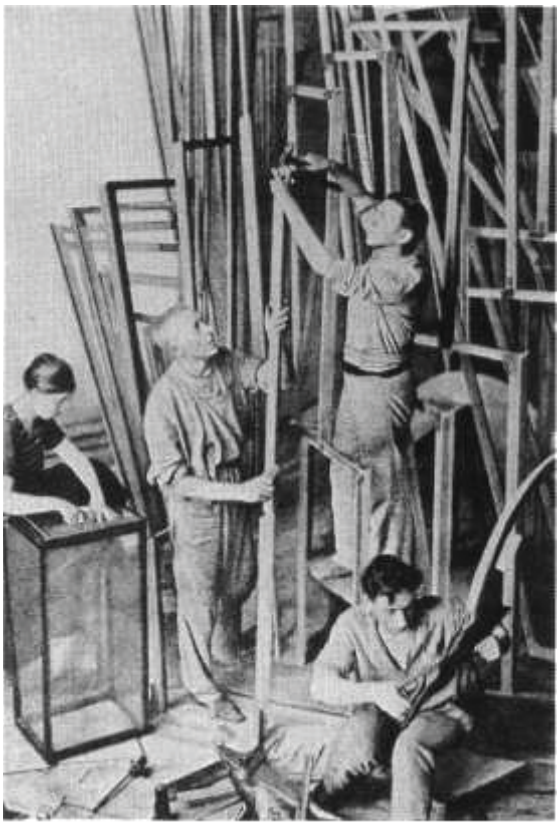


Pero en esta confluencia anidaba igualmente una significación simbólica de ascendencia cósmica, pues no era casual que la inclinación correspondiera a la del eje de rotación de la tierra ni que cada cuerpo girase de la manera indicada, sin olvidar que su altura equivalía a una cienmilésima parte de la del Ecuador.

Como atestiguan las fotografías conservadas, la maqueta permaneció expuesta entre el 1 y el *8* de noviembre de *1920* en la misma sala en donde había sido montada, pero a finales de este mes fue llevada a Moscú y mostrada en la Casa de los Sindicatos con motivo de una exposición que se organizó en honor del VIII Congreso de los Soviets. Aunque nunca se realizó, hasta *1943* se conservó en la Galería Tretiakov de Moscú el modelo que estuvo presente en el conocido pabellón de Melnikov en la *Exposición internacional de artes decorativas (1925)* de París, mientras el que recorrió sobre un camión las calles de Leningrado durante la manifestación del 1 de mayo de *1926* era una maqueta simplificada.

El *Monumento* suscitó amplias polémicas, será esgrimido con motivo del debate entre la composición y la construcción e influirá en la arquitectura soviética posterior. De entrada, suponía una crítica a la arquitectura *(arkhitektuora)* en beneficio de la «construcción» *(Stroitelstvo),* que en el *Programa* que el propio Tatlin elaboró para la exposición *Revista de las nuevas corrientes artísticas (1922)* se resolvería en la fórmula: «pintura + ingeniería + arquitectura = construcción de los materiales». (…) Por su parte Trotsky en *Literatura y revolución* (1923), aceptaba las razones de Tatlin para rechazar la escultura alegórica, los estilos nacionales y el ornamento, pero cuestionaba el empleo del vidrio para las salas de la

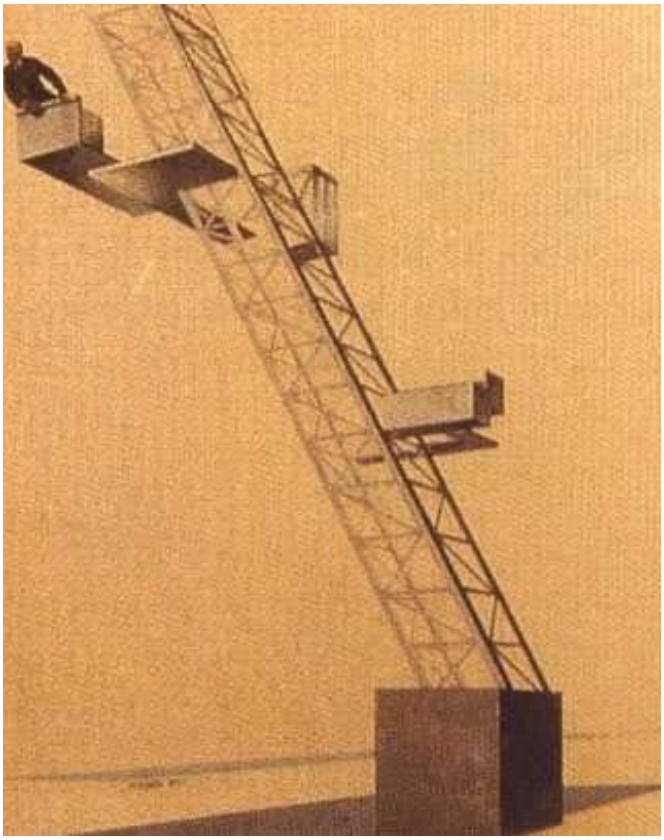
sede Internacional: «Sería preciso todavía probar que Tatlin tiene razón en lo que concierne a sus propias invenciones: el cubo dando vueltas, la pirámide y el cilindro todos en vidrio. Las circunstancias le darán tiempo para dar el último toque a los argumentos en su favor...; no podemos aprobar los argumentos por los que se justifica la estética de Tatlin.»



Como bien intuía N. Punin en el folleto indicado de 1920, el *Monumento* «era la primera creación artística nacida de la revolución que merezca ser y que será mostrada a Europa». Y así fue en efecto una vez que K. Umanski lo dio a conocer en «La nueva escultura monumental en Rusia» *(DerArarat,* núms. 5-6, 1920), ensayo aparecido en una revista de Munich bien conocida por los dadaístas de Berlín. De inmediato G. Grosz y J. Heartfield aparecen en la *Feria Internacional dadá de Berlín* (1920) sosteniendo el provocador cartel: *El arte está muerto. ¡Viva el nuevo arte de la máquina de Tatlin!,* mientras R. Hausmann lo parodia en *Tatlin vive en casa* (1920), al igual que Grosz en diversas obras del mismo año. No obstante, su imagen fue exaltada a paradigma de lo moderno y El Lissitzky lo difunde en la revista *Gegenstand!Vesc (Objeto,* 1-2, 1922) editada por él en Berlín.

Precisamente en **El Lissitzky** encontramos una réplica afirmativa a la ironía dadaísta en ***Tatlin trabajando en el monumento a la III Internacional*** **(1921, *a la dercha*),** un fotomontaje que ilustraba *Seis novelas con finales felices* (1922) de I. Ehrenburg. Tomando como punto de partida la figura cotidiana de Tatlin tal como nos ha llegado a través de las fotografías de la construcción de la maqueta, el artista es elevado simbólicamente sobre un pedestal que no es sino un humilde taburete, pero colocándole a la altura de los ojos un compás que le sirve de ayuda en su empeño por crear un nuevo entorno. No obstante, en vez de atra ario entre el esqueleto de la torre y la lógica de la técnica, aparece auscultando los fenómenos y las leyes de la naturaleza en un universo familiar a las pervivencias pictóricas y espaciales del-suprematismo.

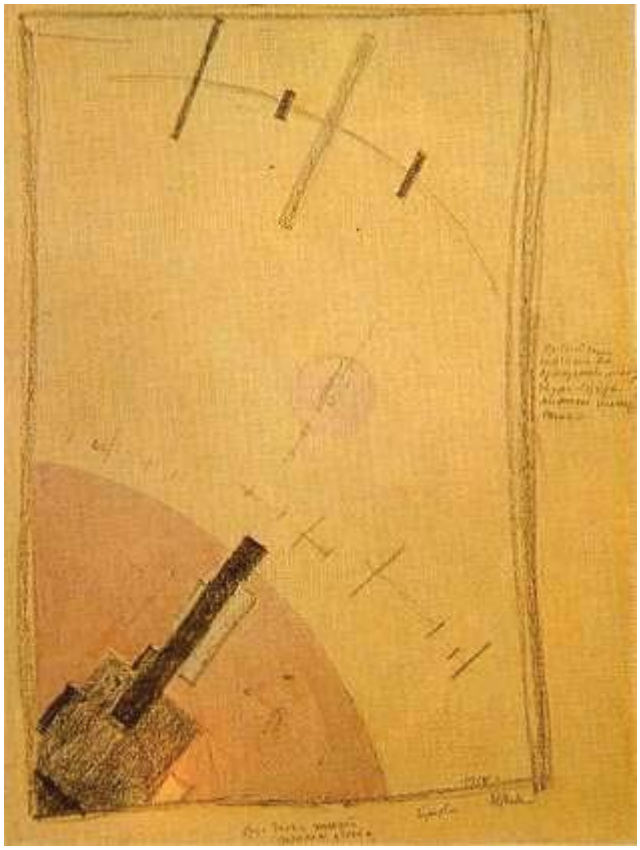
(…) Casi al mismo tiempo El Lissitzky realizó sobre los primeros esbozos de un motivo similar que, al reelaborarlo en



1924 en Locarno, le añadió la fotografía de Lenin dirigiéndose a las masas y será conocido como ***Tribuna de Lenin(a la izquierda*** *…)* Dotada tanto de una intención funcional como simbólica, «el alzado de la construcción refuerza el gesto del orador» o «el gesto de toda la tribuna debe reforzar los ademanes del orador». Formalmente se resuelve a través de la diagonal, que opera frontal y lateralmente, y del cubo suprematista, aunque traducidos a la «nueva cultura de los materiales» y la construcción.

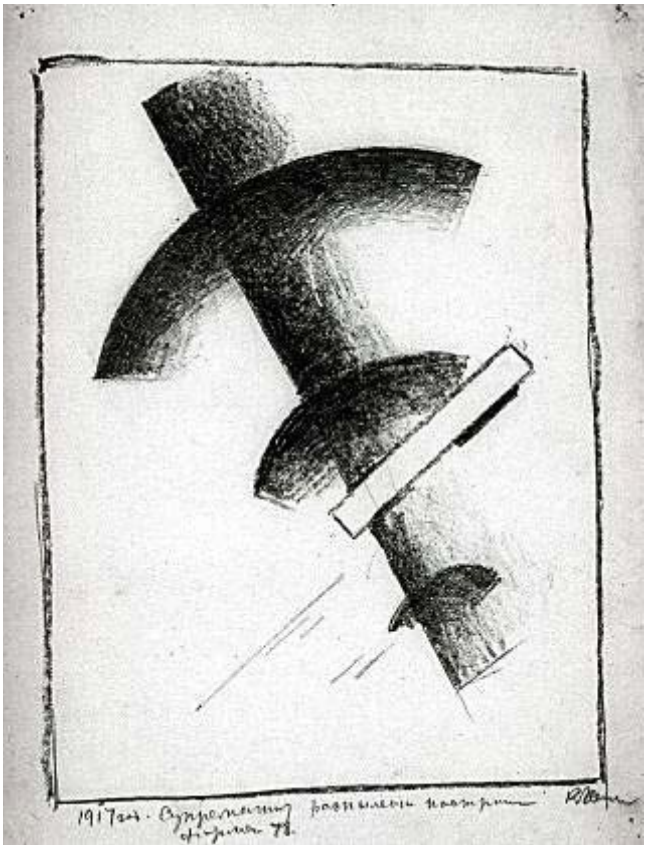
EL SUPREMATISMO COMO EL ÚLTIMO ISMO PICTÓRICO Y SU SUPERACIÓN

Tras la revolución siguieron algunas exposiciones de los grupos más activos con anterioridad a la misma y a la guerra mundial. Por lo general, seguían obedeciendo a la libre iniciativa, pero a finales de octubre de 1918 un decreto establecía el monopolio en la organización de *Exposiciones estatales* sin jurados, gratuitas, itinerantes y abiertas a todos los grupos y tendencias. Confiadas una vez más al IZO y dirigidas por A. Pevsner y V. Strzeminsky, en esta tarea colaboraron también Malevich y Tatlin. Entre 1918 y 1921, año de su disolución, habían organizado veintitrés, la mayoría de ellas colectivas, si bien entre las cuatro individuales figuraban las de Rozanova, Malevich y Kadinsky. Aunque la proliferación de artistas y los matices de sus tendencias se volvieron casi incontrolables, primaban los adscritos a la vanguardia radical, considerada como cubo-futurista, pero escorada hacia la inobjetividad. (…)



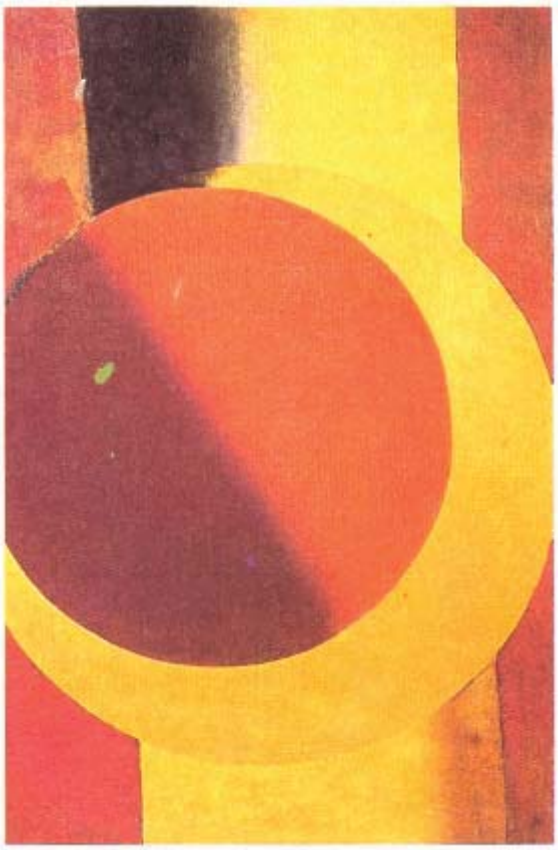
En efecto, la «economía del cuadrado» suprematista de **Kazimir Malevich** (1878-1935) se divisaba desde antes de la Revolución como el punto de partida de una navegación libre de la superficie pictórica que a no tardar se vería sacudida por la excitación dinámica de los planos como si el universo entero se meciera en el torbellino de la activación inobjetiva. El dinamismo que venía explorando desde 1916 las líneas dinámicas gozan de tal protagonismo a costa de las masas, que escoran a lo que,

por referencia a los dibujos realizados entre 1916 y 1920, se ha denominado el suprematismo magnético y cósmico. En ellos los cuerpos plásticos emanan sensaciones cósmicas de atracción y repulsión o se desplazan cual satélites deslizándose a través de los espacios siderales como si buscasen una reconciliación del hombre con el todo desde un sentir el universo como unidad.



Tras un breve período en el servicio militar a finales de 1917 Malevich se incorporó en el ala izquierda de la *Unión profesional de pintores de Moscú,* pero sus simpatías, como insinuamos, se inclinaban más hacia los anarquistas que hacia los bolcheviques. Aun así, ilusionado por la revolución en curso, en sus numerosos escritos trasvasará la concepción suprematista a una cosmovisión en la que la inobjetividad deviene la premisa de un nihilismo tendente a negar tanto la realidad material o cualquier forma de Estado como a la pintura misma. En esta dirección, la serie «blanca» o cósmica, des-materializándose más y más, no sólo parecía clausurar el último estadio de la pintura suprematista, sino a toda aventura pictórica en cuanto tal. De hecho, a lo largo de 1918 Malevich dejó de pintar cuadros para, desde el mes de octubre hasta el otoño de 1919, dedicarse a la enseñanza en los *Talleres artísticos libres del Estado* en Moscú y Petrogrado.

Aleksandr M. Rodchenko (1891-1956), una de las figuras más polifacéticas del constructivismo posterior. Vinculado desde 1914 a Malevich y sobre todo a Tatlin, como demuestra su diseño de lámparas para el *Café Pittoresque* en 1917, tras la revolución Rodchenko se adhirió con entusiasmo a ella y en 1918 se incorporó al IZO, realizando al mismo tiempo la primera exposición individual *«Cinco años de trabajo»,* en el club de la *Federación izquierdista.* Presente ya en



la *V Exposición estatal,* fue organizador de la *X Exposición,* en la que además participó con treinta y

ocho obras realizadas en 1918. Dejando a un lado las esculturas abstractas sobre las que volveremos, entre ellas sobresalían trece pinturas sobre la *«Concentración del color*. El color finalmente libre es un fin en sí mismo. Luminiscenia del color. La luz del color. Técnica del color», cuyo punto de partida era preferentemente el círculo: ***Composición núm. 65 (pag. Anterior derecha)*** .
En otras diez pinturas, cuyo motivo es la «Abstracción del color. Desvanecimiento (sin objeto, sin color, sin luz)», explora las ***Composiciones inobjetivas de negro sobre negro*** **(1918, pag. Anterior izquierda),** una suerte de réplica al «blanco sobre blanco» de Malevich. En ellas los colores, despojados de sus valores fornales y expresivos, son tratados en su calidad de materia cromática pura, pues lo decisivo es la pintura en sí misma, en los múltiples estímulos ofrecidos por la superficie pictórica, esto es, por la *faktura* que reduce la forma hasta el umbral de lo perceptible y excluye los valores lumínicos y tonales, volumétricos y espaciales.

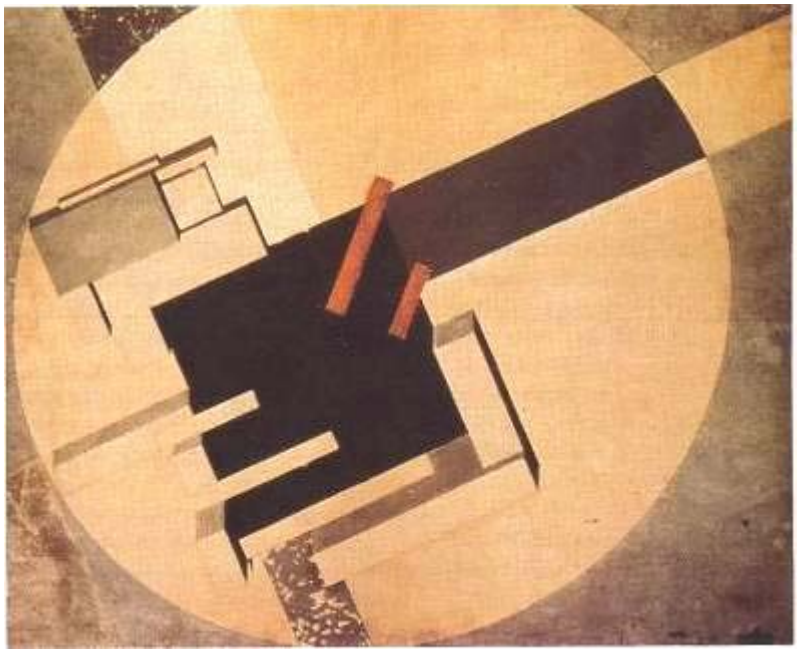
(…) A lo largo de 1919 se daba la curiosa circunstancia de que el suprematismo triunfaba por doquier en Moscú, pero, mientras alcanzaba su cenit, perdía la vigencia entre los nuevos creadores que se decantaban hacia la nueva cultura del material u otras iniciativas postsuprematistas.

(…) Ante su creciente aislamiento creador, en noviembre de 1919 Malevich se traslada a Vitebsk aceptando un puesto docente en la Escuela de Arte recién fundada y dirigida por **Marc Chagall** (1887-1975). Este artista entusiasta de la revolución se había dejado seducir sin renunciar a su reconocido universo figurativo por los planos suprematistas, convertidos en telones de fondo en sus tiernas escenas. Sin embargo, desde su llegada la actividad arrolladora de Malevich lo desplaza a un segundo término y, a consecuencia de ello, no tanto perseguido como aislado, en junio de 1920 abandona su querida Escuela.
(…)Desde luego, el suprematismo había propiciado el triunfo de la pintura, pero, una vez logrado, la empuja al borde de su propia muerte: «No puede existir problema de pintura en el suprematismo -escribía Malevich en 1920 anticipándose a futuros anatemas constructivistas « la pintura ha creado su tiempo hace mucho, y el pintor, a su vez, es un prejuicio del pasado» *(ibíd.).* A ello obedecía su ambición de ampliarse a todos los dominios y formas de arte, aunque de momento, al avanzar sin apenas encontrar límites, la pintura empezaba a desbordar la superficie con el fin de ensayar la configuración constructiva o espacial.(…) «Habiendo establecido -apostillará Malevich en *1920- los* planos determinados del sistema suprematista, la evolución ulterior del suprematismo, en adelante arquitectónica, lo confío a los jóvenes arquitectos en el sentido amplio del término, pues veo la época de un nuevo sistema de arquitectura sólo en él» *(ibíd.)*. Desde este momento quedaba confiado a la arquitectura el cometido de ser la catalizadora de la sublimación de las artes en una unidad superior. (…)

Lazar M. Lissitzky *(1890-1941),* nacido de padres judíos en Polschinok, cerca de Esmolensko, se trasladó tempranamente a Vitebsk en donde recibió las primeras enseñanzas artísticas del pintor J. Pen, profesor también de Chagall. En *1901* abandona Rusia para estudiar arquitectura en el Instituto Politécnico de Darmstadt, ciudad alemana en la que permaneció hasta *1914*. De vuelta a Moscú, entre *1915 y 1918* obtiene el título de ingeniero-arquitecto en el Instituto Politécnico de Riga con sede en la ciudad rusa, mientras que como pintor toma parte en las exposiciones del *Mundo del arte, y* se convierte en uno de los impulsores del llamado «Renacimiento judío» en compañía de Chagall, Pen y N. Altman. En este clima ilustra libros hebreos, como *Un macho cabrío (1917-1919), o Los cuentos populares de Bielorrusia (1919-1922)* con gran realismo, pero al mismo tiempo con una fantasía próxima a la de Chagall y a la vertiente populista de la vanguardia rusa.
Aunque El Lissitzky no participó en los sucesos de *1917,* colaboró con *el IZO* desde su fundación y en julio de *1919* se trasladó a Vitebsk por invitación de Chagall para hacerse cargo del departamento de arquitectura y del taller de arte gráfico en su recién creada Escuela de Arte. Mientras tanto, su arte evolucionaba desde el figurativo hebraico y popular al suprematista, y así se aprecia en el indicado cartel *¡Golpead a los Blancos con la cuña roja!,* en el que las figuras suprematistas parecían encarnar a personajes concretos.

Transición aún más clara en otra obra del mismo género: ***Narración suprematista de dos cuadrados en seis juegos (a la izquierda)***, una ciencia-ficción dedicada a los niños, que pinta en 1920 y edita en 1922, en la que la acción discurre de un modo fílmico y las palabras se mueven en los campos de las fuerzas de las figuras actuantes. Esta narración deviene una transcripción metafórica de su propia visión idealista de la revolución, ya que el cuadrado rojo parece triunfar sobre el caos personificado por el negro tras librar una batalla de fuerzas magnéticas enfrentadas en la infinitud del espacio cósmico. Y a este mismo cruce apasionante y pletórico de simbolismo revolucionario entre lo narrativo y las formas suprematistas asistimos en los figurines para *La configuración plástica del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el Sol»* (1920; editado en Hannover en 1923), la legendaria ópera de 1913 que se intentará representar de nuevo en febrero de 1920 en Vitebsk bajo la dirección de Malevich y los decorados de Yermolaeva. Por su parte, El Lissitzky vuelve a introducir el cuadrado rojo de *UNO VIS* en el corazón mismo de *El hombre nuevo,* del mismo modo que los rectángulos, triángulos segmentos de círculos configuran el *Trotamundos en el tiempo.*

El Lissitzky, *Ciudad. Proun, 1919-1920 (a la dercha)*

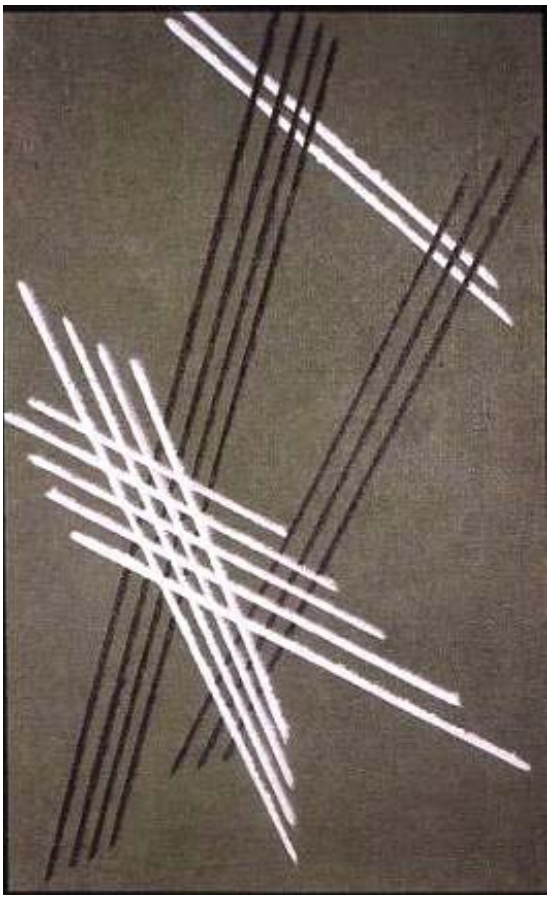


El Lissitzky había entrado en escena entre la fase pictórica del suprematismo a punto de agotarse y la del volumen de la nueva construcción arquitectónica e intenta extraer como arquitecto sus propias consecuencias. En sus primeros resultados, denominados por él mismo ***Prounen*** (proyecto de *UNO VIS)* parece plasmar aquella sugerencia de Malevich de que «la ciudad, como forma de un ensamblaje energético de los materiales, ha perdido sus colores, se ha vuelto tonal; en ella predominan el negro y el blanco» *(Suprematismo,* 1920).

Erigiéndose sobre las ruinas de la pintura, las *Prounen* se convertían, como recordará El Lissitzky unos años después, «en una estación de transbordo de la pintura a la arquitectura» *(Persönliches,* hacia 1926). Conocidas en Occidente gracias a la *Exposición rusa* de 1922 en Berlín, el propio artista las llama «una parada en el camino constructivo de la nueva configuración que brota de la tierra abonada por los cadáveres de la pintura y sus artistas... El artista de reproductor se convierte en constructor del nuevo mundo de objetos *Proun* es la configuración creadora (dominio del espacio) a través de la construcción económica del material revalorizado...» *(«Proun, De Stijl, V,* núm 6, junio de 1922). Tanto la connivencia con las estructuras utilitarias como con el material aproximaban las *Prounen a* Tatlin y al constructivismo emergente. No fue casual, por tanto, que a finales de 1920 El Lissitzky abandonara la Escuela de Vitebsk y, tomando caminos diferentes a los de Malevich, con quien sin embargo nunca romperá, se incorporó al INKHUK de Moscú, en donde permanecerá por poco tiempo, ya que en diciembre de 1921 se traslada a Berlín.

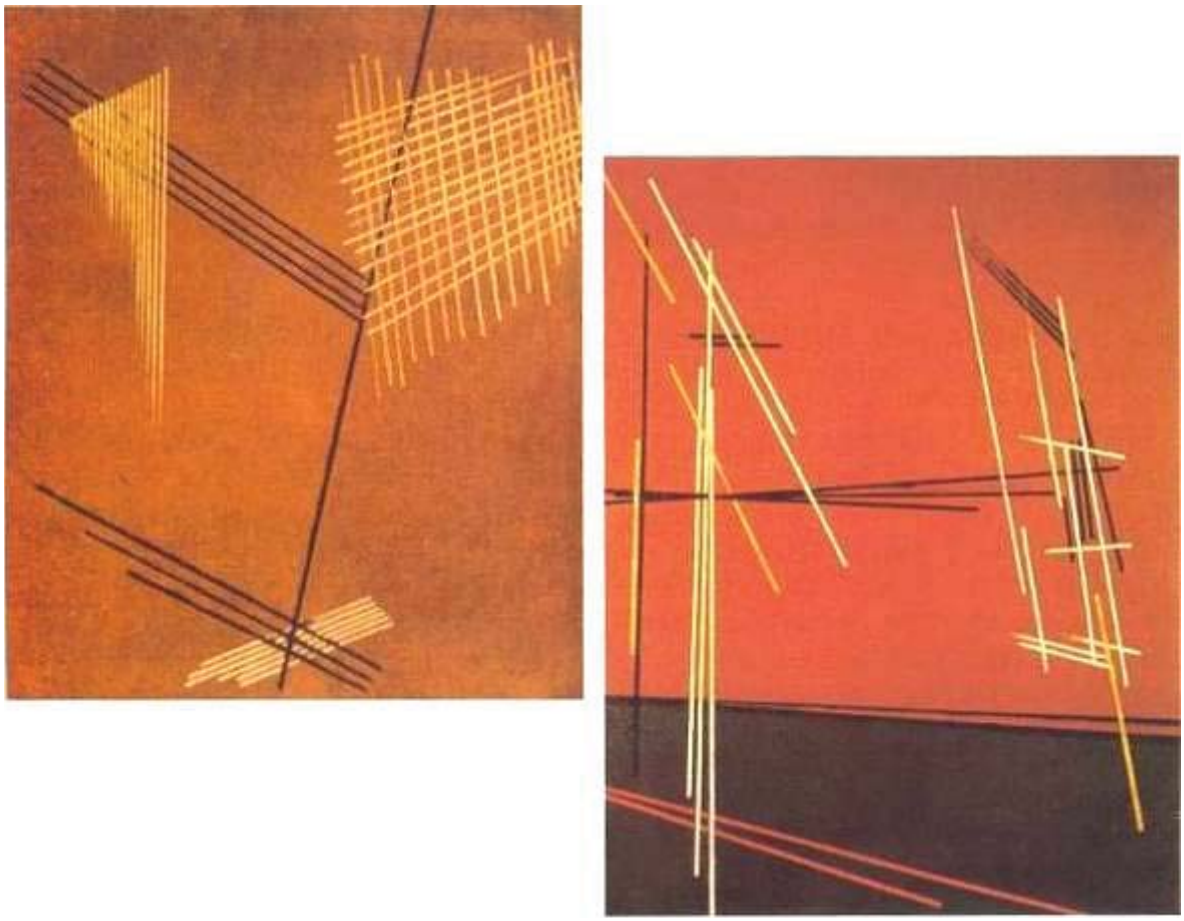
EL NACIMIENTO DEL CONSTRUCTIVISMO (1919-1921)

El 22 de mayo de 1921 se celebraba en los locales de la antigua galería Michailova de Moscú la segunda exposición, considerada a veces de un modo erróneo la tercera, del grupo *OBMOKHU* (Sociedad de Artistas Jóvenes) que había sido fundado en 1919; organizada, como testimonian las correspondientes facturas, por el IZO, era en realidad la *XXII Exposición estatal* de este Departamento de Bellas Artes. (…)



Si las obras presentadas en esta muestra levantaban acta por primera vez de la existencia de una nueva tendencia, aceptada con rapidez, su gestación había sido lenta y entreverada en complejos debates sobre la composición y la construcción que se remontan a la crisis del suprematismo en 1919. Tal vez los primeros pasos hacia el constructivismo se habían dado entre la mencionada *X Exposición estatal,* donde Rodchenko presentó sus cuadros *Negro sobre negro, y* la *XIX,* que tuvo lugar en octubre de 1920, en la que este mismo artista mostraba 57 cuadros sobre una nueva fase, el *linearismo,* .
Posiblemente aleccionado pero no condicionado por el ensayo «La Línea» *(Iskùsstvo,* 22 de febrero 1919) de Kandinsky, Rodchenko comenzó a experimentar a través de numerosos dibujos con las propiedades de la línea, aunque en una dirección bien distinta. Si poco antes mediante el color y la factura proscribía en los cuadros negros el placer óptico-háptico de las superficies pictóricas, ahora todo lo sacrificaba a los trazos más económicos de las líneas rectas de diversos colores en orientaciones verticales y oblicuas, formando a veces mallas irregulares o intensificando las atracciones magnéticas. Aunque pretendía presentar este *linearismo* como alternativa al suprematismo, no parece que estos experimentos de laboratorio, como así los concebía, se sustrayeran al clima abierto por el suprematismo magnético al enfatizar las líneas dinámicas y entrecruzadas a costa de las masas. Si nos atenemos a las quince obras que presentó en la *XIX Exposición* bajo el título *Konstrukzija* (Construcción), Rodchenko, radicalizando el habitual proceder reduccionista de la vanguardia, convierte a la línea en la protagonista casi absoluta desplazando a la factura y transformando a los fondos en meros telones sobre los que se proyectan las evoluciones de aquélla. Al igual que sucediera con el cuadrado, ahora despunta una nueva visión pictórica del mundo en la que la superficie sirve de escenario a un entrecruzamiento de líneas cada vez más desmaterializadas. Posiblemente algunas de las más bellas sean *Construcción en blanco n.' 90 o* ***En marrón n.' 97*** **(1919-arriba a la izquierda)**, ***Líneas*** **(1919 –pag.siguiente *a la izquierda*)** y, sobre todas, ***Construcción en marrón rojizo y verde n.° 94*** **(1919- pag. Siguiente a la derecha);** en esta última las líneas precisas en distintos colores resaltan con nitidez sobre unos fondos sin factura, provocando unos efectos tridimensionales a través de las direcciones paralelas o interferencias irregulares.

A pesar de configurar un armazón complejo y abierto de líneas bidimensionales, la imagen final se asemeja a una construcción figurada en tres dimensiones. Si la superficie que encierra un cuadrado había estado en el origen del suprematismo, la toma de partido por la línea como principio y final



en la pintura y en toda la construcción en general no sólo equivalía a una negación del suprematismo pictórico sino también a la destrucción de los propios bastiones de la pintura: color, superficie, tonalidad, textura, etc., que la empujará a clausurar su propia historia así como a desechar los asuntos relacionados con la factura y el estilo en beneficio del diagrama o del dibujo del ingeniero.

Pero la construcción lineal en cuanto reducción de colores a su mínima expresión, precisión de la estructura y desmaterialización de los volúmenes y la factura del material se deslizará muy pronto en los diversos ámbitos a lo que el lingüista V. Sklovski denominará la «desnudez del procedimiento». Una desnudez que a no tardar quedará al descubierto sin pudores cuando el propio Rodchenko intente dar el salto desde estas construcciones pictóricas todavía virtuales a unos *Proyectos para construcciones (projektij Konstrukzij)* reales, mostrados también en 1920, en las que la armazón lineal tienda a cristalizar en una construcción tectónica propiamente dicha.

(…)Las construcciones lineales de Rodchenko tuvieron amplia resonancia debido al gran protagonismo que este artista tenía en la escena artística moscovita y a la reagrupación interna y externa del mundo del arte. En efecto, a pesar de la resistencia de la redacción, en abril de 1919 fue clausurada la provocadora plataforma futurista, la revista *Iskùsstvo Komùny;* en septiembre había dejado de publicarse el órgano del IZO, la revista de corta vida *Iskùsstvo; y* en diciembre se disolvía la *Unión profesional de pintores.* Como reacción a todo ello una parte de sus miembros fundarán en marzo de 1920 el *INKHUK* (Instituto de cultura artística) dependiente del IZO; en la primera asamblea celebrada el 13 del mismo mes salieron elegidos para su presidencia colectiva cinco miembros, entre los que destacaron Rodchenko y Kandinsky, a quien se le confió además la elaboración de un programa de trabajo.

Wassily Kandinsky (1866-1944) había regresado a Moscú en 1914 arropado por el prestigio alcanzado en Alemania. Por mediación de Tatlin en 1918 se incorpora al IZO como miembro de su dirección, en 1919 fue uno de los fundadores del Museo para la Cultura Artística y hasta 1921 dirigió la primera comisión de adquisiciones; nombrado también doctor «honoris causa» por la Universidad de Moscú, en 1920 se incorporó como uno de sus miembros fundadores al INKHUK, siendo ponente para asuntos

artísticos en la Conferencia Panrusa para la organización del IZO. En contra pues de lo que suele creerse, Kandinsky, a pesar de seguir manteniendo una concepción idealista enfrentada a la materialista imperante, fue uno de los artistas que asumió más compromisos oficiales.

Aun teniendo en cuenta las investigaciones recientes sobre los años rusos de Kandinsky, sigue siendo arduo valorar su producción entre 1917 y 1921. Sabemos que hasta 1919 realiza acuarelas, dibujos y pinturas sobre cristal que enlazan con el expresionismo abstracto de Munich. En cambio, a lo largo de 1920 se aprecia una transición hacia la congelación del expresionismo, patente cuando, como en *Trazo blanco,* retorna motivos similares a la gran línea gruesa que atravesaba *Composición V* (1911) *y Con el arco negro* (1912). Este período está jalonado por diez composiciones del año indicado y culmina en las ocho que pinta en 1921, sobre todo en *Líneas circulares en negro* y en ***Mancha roja II (abajo, izquierda)*** . Bastaría comparar esta última con su primera versión (1914, *ibíd.)* para comprender la distancia que le separa de su fase alemana.

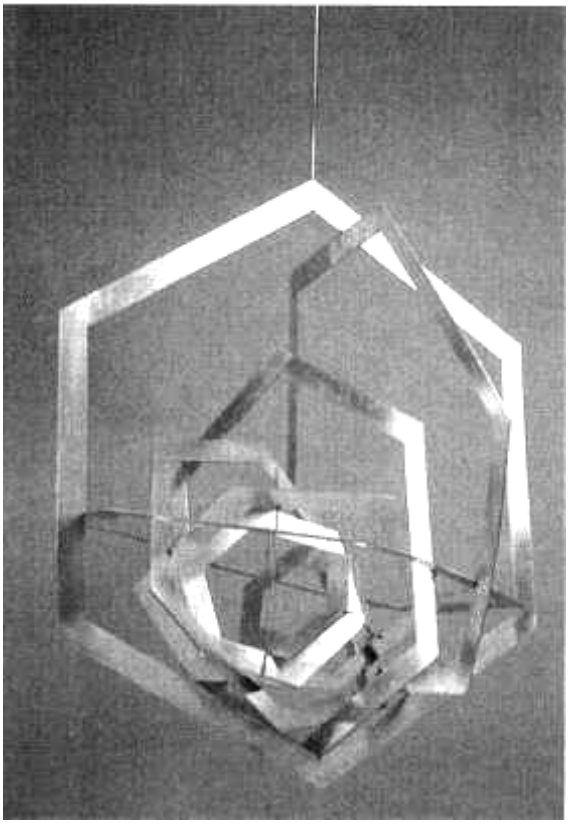
En enfriamiento y la fijación precisa de las formas en virtud de su progresiva geometrización, la separación nítida de cada elemento, la manera en la que aparecen agrupados en el trapecio blanco suprematista con las esquinas cortadas, la aplicación de los colores, las huellas de la factura en los espacios siderales de sus márgenes, estos y otros aspectos no ocultan sus débitos hacia Malevich o incluso Rodchenko.

Todavía en *1921* declararía que antes de la Revolución su ideal era producir pinturas dramáticas, trágicas incluso, pero que después de ella pinta de otro modo: «Siento en mí una gran tranquilidad de alma. En lugar de lo trágico, alguna cosa tranquila y organizada» (Entrevista con C. A. Julien, *10-07-1921).* La deriva a un nuevo orden se vincularía pues con su propia visión utópica y un tanto idílica de la revolución que poco después se vería conmocionada por los hechos que le inclinaron a trasladarse de nuevo a Alemania.

Sin embargo, incluso en las obras más objetivistas de Kandinsky, la acumulación de configuraciones de distinto signo, las lógicas plásticas superpuestas y los efectos de profundidad, las huellas de las formas orgánicas y otros rasgos, poco tienen que ver con la economía suprematista y postsuprematista, pues, sin descartar la relativa racionalización, lo subjetivo seguirá tiñendo de coloraciones psicologistas y empáticas su pintura. No en vano El Lissitzky se refería a los «inobjetivos» que «pretenden la representación puramente subjetiva de sus emociones a través de los vínculos cromáticos...» y «el típico representante de este grupo era Kandinsky. Él introdujo la fórmula pictórica de la metafísica alemana contemporánea y puramente episódica» *(Nuevo arte ruso, 1922).* Un juicio desde luego injusto, pero que refleja lo que estaba ocurriendo en Rusia con el arte subjetivista, pues la valoración de El Lissitzky se extiende también a quienes «en relación a los suprematistas sus cuadros recuerdan a un montón de escombros junto a los cristales regulares. En los mejores casos eran la alfombra, bellos papeles pintados» *(ibíd.). (…)*

A resultas de los debates y ejercicios sobre la clarificación de ambas categorías, en el *Grupo General de Análisis Objetivo en Acción* volvió a romperse la homogeneidad, dividiéndose en tres fracciones: el *Grupo de Arquitectos en Acción,* el *Grupo de Objetivistas en Acción* y el *Primer Grupo de Constructivistas en Acción.* Dejando a un lado al primero, que jugará un papel relevante en la arquitectura, nos detendremos con brevedad en los otros dos.

El Grupo de Objetivistas en Acción, formado a mediados de abril de 1921 (…) seguirá cultivando la obra bidimensional y sosteniendo que las fronteras entre la composición y la construcción son lábiles.(…)
Sin duda, el gran catalizador en esta dirección había sido el año anterior el *Modelo para un Monumento a la III Internacional* de Tatlin, cuya impronta se dejaría sentir unos meses después cuando el 18 de marzo de 1921 se constituyó el *Primer Grupo de Constructivistas en Acción* con la participación de Rodchenko, Stepanova, el teórico A. Gan, entre otros.La actividad del grupo se manifestó tanto en el *Programa* planfletario, aprobado el 1 de abril tras prolongadas discusiones, como, sobre todo, en la segunda *Exposición de la Sociedad de jóvenes artistas* (OBMOKHU) en mayo de 1921. Precisamente el mismo mes durante el cual Rodchenko volvía a reflexionar en una conferencia sobre *La línea y,* como si levantara acta de lo que podía contemplarse en la muestra, avanzara su propio entendimiento de la construcción: «El concepto del cuadro, como producto de la pintura, es decir, de una tela montada sobre un caballete, es sustituido por la práctica de construir algo en el espacio. Una forma totalmente nueva está emergiendo del proceso de producción. Nuestro camino ahora habitual de clasificar los objetos de arte está siendo ampliado... El verdadero valor de la construcción, esto es, como organización de un objeto real, sólo puede ser realizado con el material físico. De ahí que la utilización apropiada del material sea uno de los aspectos más importantes... Podemos definir la construcción como un sistema por el cual un objeto es realizado gracias al uso apropiado del material» *(La línea,* mayo de 1921).



(…)La serie *Construcciones espaciales colgantes,* que Rodchenko mostró en la exposición del OBMOKHU, respondía a una investigación analítica que saca a la luz la estructura o sistema que las gobierna de un modo transparente y racional. Realizados entre *1920 y los* primeros meses del siguiente año plasmaban una interpretación del constructivismo que no sólo tenía que ver con la categoría tan debatida de la construcción, sino con la noción de estructura en su acepción más estricta. La serie se convertía así en una suerte de *ars combinatoria* que exploraba de una manera experimental y sencilla el procedimiento para la generación de la obra a partir de las figuras básicas de la geometría. Así surgieron las

Construcciones espaciales colgantes (a la izquierda)

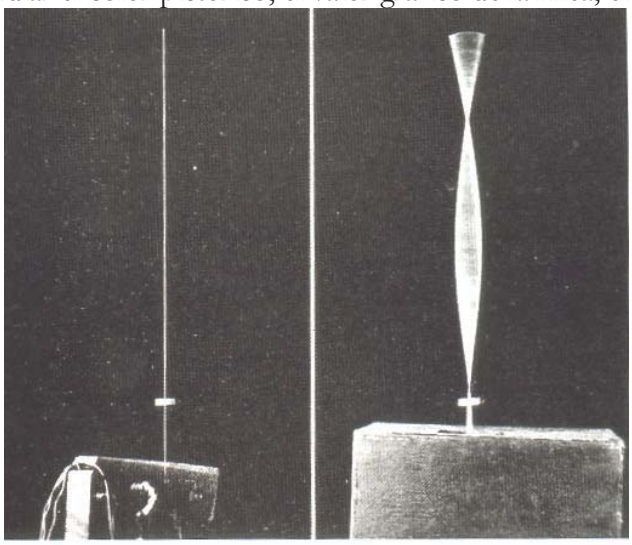
Tal vez debido a esta propensión a la geometría, en un encuentro con motivo de la exposición el nuevo grupo constructivista invitó a colaborar en el mismo a un matemático y a un ingeniero técnico.

En contra de lo que pudiera parecer, las *Construcciones espaciales colgantes* se originaban de un modo sencillo: en un panel de madera se trazaban y serraban a la misma distancia los anillos concéntricos de la figura geométrica elegida. Como muestran algunas fotografías, el resultado era una obra plana en reposo con proclividad a crear efectos ópticos gracias a la repetición decreciente del mismo elemento: el cuadrado, el círculo, el triángulo etc. Pero, a continuación, Rodchenko activa estos planos estáticos mediante la descomposición tridimensional de la figura inicial a través de los giros desde el eje central y los desplazamientos a distintos planos y orientaciones espaciales.

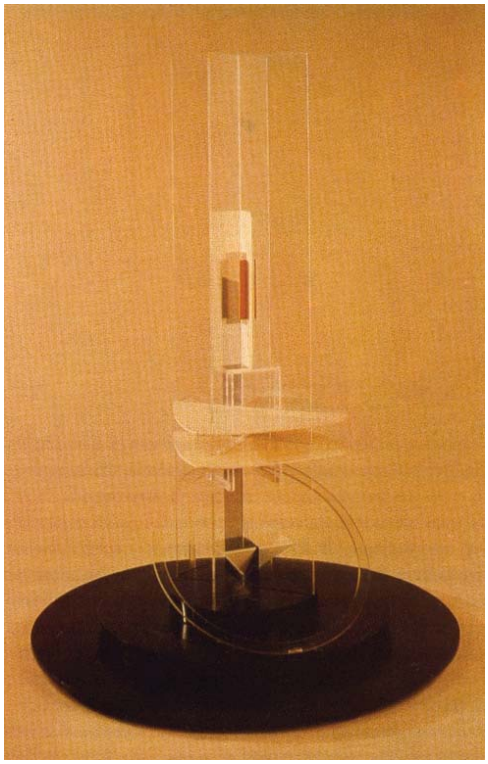
Surgidos como superación de la supervivencia pictórica del suprematismo, adoptan curiosamente algunas de sus figuras elementales y universales, pero se reafirman en la indiferencia respecto al creador a través de la objetividad, la negación de las vibraciones del cromatismo, de la factura y de cualquier otra huella pictórica. Además, su transición a lo tridimensional y a la valoración del vacío les otorga una ingravidez inédita que viene acentuada por el hecho de estar colgando del techo, así como por su aspiración a devenir superficies reflectantes de luz. Es sabido incluso que durante la

exposición Rodchenko las iluminó con lámparas con el fin de intensificar los reflejos en sus superficies plateadas.(…)

La transición desde la superficie pictórica a la construcción abstracta lineal y su objetivación en estructuras espaciales tridimensionales fue seguida por otros artistas, pero en ella es oportuno trazar la lína fronteriza que hemos divisado en la exposición del OBMOKHU. (…)
En efecto, **Naum Gabo** (1890-1977), cuyo apellido real era Pevsner, había irrumpido en la escena artística en la órbita de los relieves cubistas y, aunque tras su retorno a Rusia en 1918 entró en contacto con la vanguardia radical o incluso realizó algún proyecto de monumento para alguna plaza de Moscú, fue más conocido como coautor, junto a su hermano **Antoine Pevsner** (1884-1962), del *Manifiesto realista* (3-08-1920) que por las obras realizadas durante su estancia en Rusia hasta 1922. En él, tras las condenas habituales del pasado, incluido el arte futurista, y repudiar el color pictórico, el valor gráfico de la línea, el volumen, la masa y los ritmos estáticos, proclaman que «la realización de nuestras percepciones del mundo, bajo las especies de espacio y tiempo, he ahí el único fin de nuestra creación plástica», así como la instauración de «un elemento nuevo en las artes plásticas: los ritmos cinéticos, formas esenciales de nuestras percepciones del tiempo real».



(…)Entre ellas se encontraba la primera ***Escultura cinética (Onda de pie, a la dercha***) una simple varilla de metal que, en su estado estático, materializaba una línea erguida, pero cuando un pequeño motor la hacía vibrar, se disolvía y desmaterializaba hasta provocar efectos ondulatorios.



En cambio, el modelo para ***Columna (izquierda)*** poseía un sentido distinto y su génesis fue bastante accidentada; concebida entre 1920 y 1921 en un modelo diminuto, lo ejecutó entre 1922 y 1923 a una escala mayor. Inscrito en las tendencias del momento como una tentativa de fusionar la escultura y la arquitectura, en ella conviven los rasgos estructurales de la construcción con los de la composición, así como la nueva cultura de los materiales más modernos: metal y vidrio o plástico con la idea de que la sustancia material absorbiendo la luz es la única realidad pictórica. Organizador de la exposición berlinesa en 1922, desde ese año Gabo se estableció en Occidente y durante bastantes años casi monopolizó la idea constructivista en arte.

EL DADAÍSMO, UNA VANGUARDIA INTERNACIONAL ENTRE EUROPA Y AMÉRICA (1916-1922)

Si nos dejamos seducir por la estética de la destrucción y la negación que destilaba la náusea dadaísta ante la «locura agresiva total de un mundo en manos de los bandidos que se destrozan los unos

a los otros y destruyen los siglos», como acusaba T. Tzara en su *Manifiesto dadaísta (1918); si* reconocemos que sus comportamientos estéticos más genuinos son irrecuperables y sus obras son perpetuamente móviles; si asumimos que, de nuevo según Tzara, «el arte es un asunto privado, el artista lo hace para sí mismo» o un «estado de ánimo» para Breton; si «ser dadaísta puede llegar a significar ser más comerciante, más hombre de partido que artista -ser sólo artista por casualidad-, ser dadaísta significa dejarse lanzar por las cosas, estar en contra de cualquier sedimentación», como se afirmaba en el *Manifiesto dadaísta* de *1918* en Berlín; si estas y otras proclamas similares subyacen a esta opción radical de la vanguardia, lo menos que podría suponerse es que su recuperación historiográfica es antidadaísta o incluso irrelevante e irrisoria desde una perspectiva dadaísta.
Sin embargo, en paralelo a la recuperación operativa del potencial utópico que anidaba en esta vanguardia negativa, desde los años sesenta las revisiones historiográficas se entregaron a levantar acta de aquello contra lo que muy a menudo se alzaba su nihilismo originario: la sedimentación en obras. Pero semejante pretensión suscitaba a su vez otras dificultades, pues, sin obviar que los dadaístas insistían en que Dadá no significaba nada, no menos recurrente era la advertencia de que tampoco se trataba de un estilo artístico; de que «ese mundo -como apostillaba Tzara en el *Manifiesto dadaísta-* no está delimitado en la obra de una manera específica ni definitiva». A diferencia, por tanto, de lo que es habitual en las restantes vanguardias, no es tarea fácil y hasta carecería de sentido el tratar de agrupar sus frágiles sedimentaciones según determinadas afinidades formales ni, incluso, bajo el manto ideal de una poética explícita, pues no en vano se declaraban hartos de academias cubistas y futuristas, de los laboratorios para ideas formales. No obstante, esta desconfianza respecto a la comunidad artística, no les impide el usufructo a discreción de los diferentes ismos. Y así lo pone en evidencia la versatilidad formal de la que hacen ostentación.

Desde estas premisas se entiende, por un lado, su situación marginal respecto al arte tradicional y al nuevo, y, por otro, la coexistencia en su seno de la abstracción con la representación más variopinta; de las obras pictóricas, denunciadas como inútiles, con las estrategias objetuales; de la propia sedimentación en algo perdurable con las acciones provocativas agitadas en todas las direcciones por el viento envolvente del instinto. En estas tensiones desatadas en un extenso arco de maneras formales, en las que se incluyen las negadas, es inútil buscar invariantes, pero ello no obsta para que el dadaísmo, que pretende simbolizar la relación más primitiva con la realidad que nos rodea, no cristalice en constelaciones inéditas originales, preferentemente de carácter híbrido y heterodoxo respecto a los medios expresivos tradicionales. A través de todo ello, pero en particular gracias a la declaración de materiales no artísticos en artísticos, propiciará una extensión del arte que se liga más con los tenues hilos de la sensibilidad estética que con las obras artísticas y sus permanencias en este mundo.

Resulta ya tópico recordar que el dadaísmo fue promovido por refugiados o exiliados, tildados a menudo de inútiles o prófugos, que huían de los múltiples sinsabores y desastres de la guerra. Desde luego, así parece confirmarlo la diáspora alemana y la rumana a Zurich o la francesa a América, de la misma manera que su nihilismo y exaltación del caos eran deudores de unos hombres marcados por las vivencias de la conflagración. No obstante, sin olvidar cómo variaban sus actitudes frente a la misma, en ocasiones compartían los sentimientos de ciertos expresionistas, ya que, como insinuaba el propio Tzara en su citado *Manifiesto dadaísta,* «tras el baño de sangre nos queda la esperanza de una humanidad purificada». Incluso algunos alemanes, en ocasiones insultados como belicistas, reconocían con cinismo y lucidez que «estábamos -como escribía en febrero de 1918 R. Huelsenbeck- en el *Primer discurso dadá en Alemania,* en contra de los pacifistas porque la guerra nos había ofrecido la posibilidad de existir en toda nuestra gloria...», mientras Baader, anunciaba que «la guerra mundial es una guerra de los periódicos. En realidad no ha existido nunca» *(Grandeza y decadencia de Alemania, 1918).*

Sea como fuere, en la Suiza neutral o en la América lejana el desarraigo, el exilio, la huida o la diáspora por cualquiera de los motivos contribuyeron a que, a diferencia de otros ismos postbélicos, el dadaísmo se ubicara en una Dadalandia de ninguna parte y cultivara un internacionalismo que no estaba atado a unas fronteras, profesión o religión concretas. Al confluir sus primeros impulsores en Zurich, tenía que ser por fuerza internacional, pues de otro modo no hubiera podido aglutinar a alemanes, rumanos, rusos y suizos, mientras F. Picabia replicaba indignado a una tal Mme. Rachilde, mujer de letras y buena patriota,

que «yo, por mi parte, tengo varias nacionalidades, y Dadá es como *yo» (Almanaque dadá,* 1920).

Estas y otras circunstancias aconsejan, pues, una agrupación casi topográfica según los centros más relevantes del «mouvement Dada» en Europa y América, así como sus repercusiones en las distintas periferias. Tampoco puede ser pasada por alto la errancia de sus actividades, lo que a la vez aclara las diferentes salidas en escena de sus protagonistas más destacados.

EL NACIMIENTO DEL DADAÍSMO EN ZURICH (1916-1919)

Según el relato canónico, el dadaísmo nació y fue bautizado en Zurich en febrero de 1916 con motivo de la apertura del Cabaret Voltaire en la Spiegelgasse núm. 1, la misma calle en la que en el núm. 12 vivía V. Lenin. Y no deja de ser sintomático que desde los primeros momentos a las circunspectas autoridades suizas les inquietaran más aquellos artistas y provocadores y los clientes bulliciosos de aquel humilde local que el estudio del silencioso Lenin, el cual, con sus asiduos visitantes, conspiraba a favor de una revolución mundial. De cualquier manera, este país neutral se había convertido en un terreno abonado contra el chauvinismo, la guerra, las tradiciones artísticas y los ismos modernos. En Zurich habían recalado ya algunos berlineses de la revista *Die Aktion,* franceses, italianos y otros artistas de diversas nacionalidades, que no sólo convivían de una manera pacífica por encima de todo credo de origen, de la guerra y las patrias, sino que colaboraban en empresas artísticas comunes. Entre aquéllos se encontraban precisamente los fundadores del dadaísmo, aglutinados en tomo a aquel símbolo de la tolerancia en que, haciendo honor a su nombre, se había convertido el Cabaret Voltaire.

Éste fue fundado el 5 de febrero de 1916 por iniciativa del matrimonio alemán formado por **Hugo Ball** (1886-1927), director teatral, escritor y pianista ocasional, y **Emmy Hennings** (1885-1948), actriz, cupletista y recitadora en el local *Meirei,* propiedad de un marinero holandés desertor de los mares. Poco antes habían conocido al arquitecto y pintor rumano **Marcel Janco** y, a través de él, entraron en contacto con otro rumano, el escritor y poeta **Tristan Tzara** (1896-1963), así como con el pintor y el poeta alsaciano **Hans Arp**, el cual en noviembre de 1915 había realizado ya una exposición abstracta provocadora en compañía del holandés **Otto van Rees** (1884-1957) y su mujer **A. C. van Rees-Dutilh** (1876-1957). Por último, durante el mismo mes de febrero llegó a Zurich y se incorporó al grupo el escritor, médico y psicoanalista alemán **Richard Huelsenbeck** (1892-1974), así como el escritor y médico austriaco **Walter Serner** (1889-1942).

Resaltando precisamente las primeras veladas del Cabaret Voltaire T. Tzara, su principal animador, escribía en *su Crónica Zuriguense:* «Lámparas rojas, obertura piano Ball lee Tipperary piano "bajo los puentes de París" Tzara traduce deprisa algunos poemas para leerlos, Mme. Hennings-silencio, música-declaración-Fin. Sobre las paredes: Van Rees y Arp, Picasso y Eggeling, Segal y Janco, Slodky, Nadelmann, colores papeles, ascendencia *art nouveau,* abstracto y mapas poemas futuristas: Marinetti, Cangiullo, Buzzi, Cabaret Voltaire, todas las noches se juega, se canta, se recita -a pueblo- el *art nouveau* más grande al pueblo -Van Hoddis, Benn, Tress, balalaika-velada rusa, velada francesa-, personajes en edición única aparecen, recitan o se suicidan, va y viene, la alegría del pueblo, gritos, la mezcla cosmopolita de dios y del Burdel, el cristal y la mujer más gorda del mundo» *(Almanaque dadá,* 1920). **En la velada del 16 de febrero de 1916, junto al piano, la música negra y las declamaciones, se descubre de un modo casual el término dadá como última novedad y la música «bruitista»; pero con la llegada de Huelsenbeck se inicia la lectura de «poemas simultaneístas», que «enseñan el sentido de la sucesión caótica de las cosas». Sin duda, uno de los más renombrados fue el recitado conjuntamente en francés, inglés y alemán por Janco, Huelsenbeck y Tzara el 31 de marzo de 1916: *El almirante busca una casa para alquilar.***

Cuando durante el mes de junio de ese mismo año aparece la primera publicación del Cabaret con colaboraciones de Apollinaire, Picasso, Modigliani, Arp, Huelsenbeck, Kandinsky, Marinetti, Cangiullo, Ball, Janco, Cendrars y otros, se celebra al mismo tiempo una exposición con algunas obras de Arp, Janco, Macke, Modigliani, Picasso, O. van Rees, el ucraniano Marcel Slodki (1892-1943) y el rumano Arthur Segal. El 14 de julio, ya

clausurado el Cabaret Voltaire, tiene lugar una de las veladas dadá más intensas con danzas cubistas y dadá, poemas «simultáneos» y « bruitistas», composiciones burlescas, música, la lectura por parte de Tzara de su primer manifiesto que se publicará ese mismo mes ilustrado por Janco. Por último, en septiembre Huelsenbeck sacó a la *luz sus Oraciones fantásticas (Phantastische Gebete,* 1916), ilustradas por Arp.

A comienzos de 1917 se inauguró en la Galería Corray de Zurich la *I Exposición dadá* en la que se mostraron obras del matrimonio Van Rees, Arp, Slodki, Janco y H. Richter, un escritor y pintor alemán vinculado *a Die Aktion* recién llegado a Zurich. El Cabaret Voltaire, que siempre estuvo al borde de la bancarrota, había agotado también física y psíquicamente a sus miembros. Ello, junto a las tensiones surgidas entre Tzara por un lado, Huelsenbeck y Ball por otro, unidas a las relaciones nada fáciles de Arp con el introvertido Ball, provocaron una primera huida de Ball al Tesino. No obstante, tras tres meses de ausencia y ante la negativa del propietario del Cabaret para alquilar de nuevo los locales, en marzo de 1917 Ball y Tzara se hacen cargo del espacio de la Galería Corray, abriendo al público la nueva Galería dadá con una exposición, promovida por *Der Sturm,* con pinturas de Campendonk, Kandinsky, Klee y otros. Aparte de un ciclo de conferencias en paralelo de Tzara sobre *El expresionismo y el arte abstracto,* de W. Jopos sobre *P. Klee* o de Ball sobre *Kandinsky,* durante el mes de abril se celebró una segunda muestra en dicha galería con obras de M. Ernst, Feininger, Kandinsky, Klee, Itten, Kokoschka, Mucha y otros. La galería dadá acogió también diversas veladas, como la dedicada *a Der Sturm,* el 14 de abril, o el 28 una ***Noche del nuevo arte.***

***A la dercha, Hugo Ball en vestimenta dada recitando el poema «Karawane»,* 1917, fotografía.**

Entre el 2 y el 29 de mayo tuvo lugar la III Exposición de la Galería dadá con una amplia representación de la obra gráfica o bordados de Arp, De Chirico, Janco, Klee, Macke, Modigliani, Prampolini, O. van Rees, H. Richter, A. Segal, Slodki y otros. Sin duda, uno de los acontecimientos más destacados de 1917, aparte de distintas veladas como la dedicada al *Arte antiguo y moderno,* fue la aparición en julio de la revista *Dada 1,* con la colaboración de Arp, A. Savinio, Janco, Tzara y otros, mientras que en el núm. 2 de diciembre destacaban las de Arp, R. Delaunay, Kandinsky y De Chirico.

Esta breve crónica ofrece ya algunas pistas sobre las intenciones de un *mouvement* que, opuesto por principio a todos los ismos, florece sin embargo como un foco de energías internacionales que usufructúa los recursos de las más variadas procedencias. Por ello mismo, su obsesión por la novedad no parece estar reñida con que los poemas agresivos de Ball y Huelsenbeck o las canciones de E. Hennings tengan tanto que ver con los expresionistas; con que la *soirée* dadaísta tenga su precedente en la *serata* futurista; como, tampoco con el hecho de que cada uno de sus miembros manifieste una predilección por una fracción determinada de la vanguardia: Ball por Kandinsky y su círculo; Tzara por Marinetti y los futuristas; Arp por Picasso y Braque, etc. Su insistencia, por tanto, en que no tenía «nada» que ver con el futurismo y otros ismos precedentes hay que tomarla con las debidas precauciones, como

la estrategia habitual de afirmarse a través de la negación y la ruptura radical. Incluso, no deja de ser sintomático que en ocasiones considerasen su «novedad» como una superación de los anteriores ismos y que, de hecho, sea el más sincrético de la vanguardia internacional, un estilo como ausencia de estilo.

Aun exacerbando el caos y la destrucción, sus veladas se asemejaban a las de los futuristas en la provocación y el escándalo, pero, posiblemente, gozaban de una mayor connivencia por parte de un público de emigrantes y estudiantes. Desde sus primeros ensayos en el Cabaret Voltaire derivan en su conjunto a un género muy híbrido que recurre a los más diversos medios expresivos y maneras formales según un programa de *variétés,* abierto a un público cambiante y ocasional. Como Ball recogía en su diario «el principio de cabaret debe de ser que en los encuentros cotidianos tengan lugar actos musicales y recitativos, y se curse la invitación a los artistas de Zurich a acudir con propuestas y aportaciones sin tener en cuenta una orientación determinada» (2 de febrero de 1916, citado en *Die Flucht aus der Zeit,* 1927). Las veladas se transformaban así en un punto de encuentro en cuya simbiosis, peculiar versión de una «obra de arte total», se practicaba la tolerancia y se superaba la enajenación del artista frente al público, incoándose de un modo parcial una forma de vida que, como han subrayado diversos autores, respondía en muchos aspectos a los ideales anarquistas.

LOS «ARTISTAS» DE ZURICH

Si de las acciones de las veladas dadás pasamos a las sedimentaciones que han sobrevivido a lo efímero, es preciso distinguir entre las literarias y las propiamente visuales o plásticas. Entre las primeras nos limitaremos a citar los «poemas simultaneístas» de Ball, Huelsenbeck y Tzara y la poesía «fonética» *(Lautgedicht)* que inicia Ball, siendo una de las más renombradas ***Karawane*** *(pag. 151 izquierda),* recitada el 25 de junio de 1917 en la Galería dadá.

Como descubrió pronto Tzara, los gobiernos de los países en conflicto sólo estaban dispuestos a mostrar obras de sus artistas en la Suiza neutral. Tal vez ello explique su presencia en las actividades de los dadaístas. Pero, como no podía ser menos, los elegidos por éstos solían ser cubistas, expresionistas y abstractos, no disimulando su admiración por Kandinsky y su compatriota Klee. Por lo demás, **a pesar de las proclamaciones radicales sobre la disolución del arte y la inutilidad de la pintura o la plástica, el instinto creador de los artistas se imponía con más decisión que las razones psicológicas, morales o sociales. En todo caso, los propios interesados se identificaban más con las posiciones moderadas de Ball y Huelsenbeck que con el nihilismo antiarte de W. Serner y de Tzara, aunque éste fuera igualmente uno de los directores de la Galería dadá. Ello no obsta para que se sintieran atraídos por sus técnicas del «azar» *(Zufall)* sobre el que alentaría Tzara en *Dada, manifiesto sobre el amor amar*go. El azar se convierte en el antídoto contra la causalidad y la racionalidad; es equiparable para ellos con el inconsciente freudiano, pero, además, los invita a disponer a discreción de los medios expresivos, desbordar las fronteras de los géneros, transitar de unos a otros, crear otros nuevos, así como dar vía libre a la espontaneidad y la inmediatez en sus relaciones primitivas con la realidad.**

Tal vez en sintonía con la *última relajación (Letzte Lockerung, 1918),* de la que hablaba W. Serner, sus aportaciones no ofrecen rasgos comunes ni formas que pudieran ser consideradas dadaístas. Aun así, su versatilidad acabó decantándose hacia «el punto de convergencia de las energías abstractas», como diría Huelsenbeck, «pues cuando bailábamos, cantábamos y recitábamos todas las noches en el Cabaret Voltaire, el arte abstracto significaba para nosotros tanto como el hombre incondicional» *(En avant dada, 1920).* Se podrá comprender pues que en la exposición *La nueva vida,* celebrada en enero de *1919* en Zurich y Basilea con la participación de Arp, Janco y S. Taeuber entre otros, Tzara pronunciara una conferencia sobre *El arte abstracto y* Janco, sobre *El arte abstracto y sus fines,* mientras en el catálogo este último escribía: «La exposición muestra tentativas de llevar nuevamente el arte a la vida... Nuestros

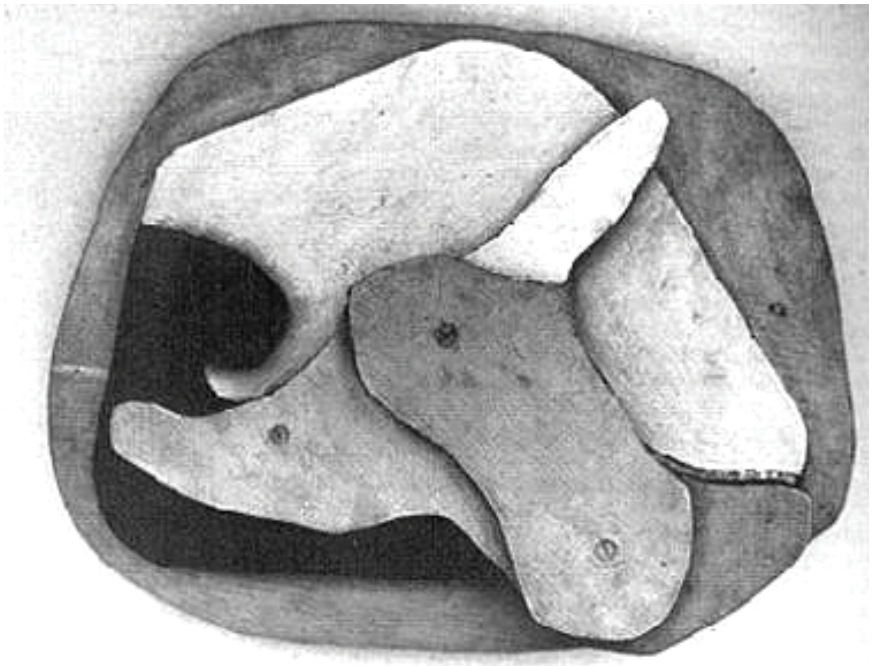
trabajos deberían destruir las antiguas historias y anécdotas, deberían ser "más abstractos", con el fin de adaptarse nueva y profundamente al material». La abstracción, en cuanto rechazo de la realidad tangible, fea o sangrienta, como añoranza de una plasmación de la irracionalidad del ser o del deseo de acercarse a lá creación originaria, se convertía así en el programa dadaísta de Zurich aun sin ser manifestado abiertamente.

Sin duda, la figura artística más destacada del grupo fue **Hans Arp** *(1866-1966),* poeta y pintor nacido en Estrasburgo de padre alemán y madre alsaciana que se incorporará tanto al dadaísmo suizo y alemán como, después, a la vanguardia parisiense. **Formado en la Academia Julien de París y la Academia de Arte en Weimar, en *1911* aparece ya como uno de los fundadores de la *Liga moderna* (Moderne Bund), organizadora de una muestra en Lucerna (Suiza) en la que presenta sus pinturas junto con otras de Gaugin, Hodler, Matisse y Picasso. Tras entrar en contacto con Kandinsky, en *1912* participa con dos dibujos a tinta china y dos grabados en la segunda *Exposición del jinete azul,* colabora en la revista *Der Sturm y,* en *1913,* está presente en el *Primer Salón Alemán de Otoño.* Al año siguiente se traslada a París y se relacionará con Apollinaire, A. Cravan, Picasso y Modigliani. Una vez estallada la guerra, retorna a Suiza y en noviembre de *1915* muestra sus primeros trabajos abstractos, *collages* y tapices en la galería Tanner de Zurich.**

Si bien Arp participó en la velada dadaísta del Cabaret Voltaire y la Galería dadá, este dadaísta un tanto natural mostraba una mayor serenidad y un humor cándido frente a la virulencia de otros, así como prudentes distancias respecto a las provocaciones más exacerbadas. Tras apostar por el arte abstracto, lo interpretará sin embargo de una manera muy peculiar. Más en concreto, entre *1916 y 1920* explora un automatismo regido por las reglas del azar y la subordinación al inconsciente. Algo que ya se insinuaba desde *1915* en los *collages* de papeles de colores que pegaba y superponía. Pero vale la pena recordar la anécdota de cómo surgieron los llamados *Dibujos automáticos,* punto de partida de las obras durante este período. Según parece, cuando trabajaba en uno de ellos e insatisfecho ante el resultado, rasgó la lámina, dejando caer sus trozos al suelo; al volverlos a mirar pasado un tiempo, se sintió sorprendido y seducido por la composición que habían formado en su caída y por la fuerza expresiva que previamente había buscado en vano. Las huellas de esta experiencia son las que se delatan en los estudios y grabados que realizó para ilustrar en *1918* la revista *Dada* (núm. *3) y Veinte poemas* de Tzara, en ***1919*** **la *Antología dadá (a la izquierda)*** o algún número de *Cinema calendrier du coeur abstrait* de Tzara.

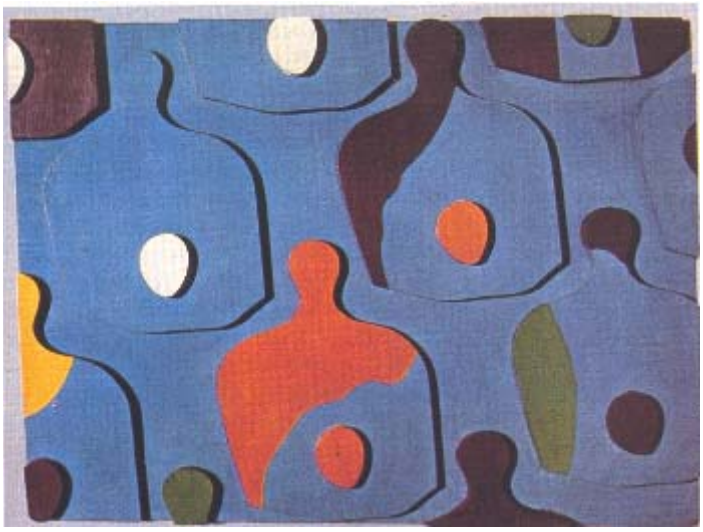
Contemplando estos dibujos y grabados que tanto deben al azar, sus formas inéditas parecen brotar a la vida pura con la misma espontaneidad e inmediatez con las que se abre una flor. Desde esta creencia, tan cercana a la de (…) Goethe y los románticos, se entiende su obsesión por desvelar la esencia que subyace bajo la superficie de las cosas, así como la cristalización en los principios estructurales de sus «óvalos fluidos». No en vano éstos, que afloran a través de núcleos, focos, curvas cerradas, elipsis y sus combinaciones no sólo se expanden por el espacio como un tejido orgánico, sino que, asociadas con la célula en cuanto unidad básica de la vida orgánica, se transfiguran en metáforas del crecimiento. Aunque estas figuras «ovales fluidas» ya se prefiguraban en los dibujos naturalistas que había realizado en 1915, a partir de 1917 son transvasadas a los grabados de sus ilustraciones gráficas y a los primeros bajorrelieves, como ***Las lágrimas de Enak (Formas terrestres)*** **(1919,** ***a la dercha*****)**

En los relieves Arp descubrirá a partir de ahora un mundo de fantasía primitiva, instintiva e ingenuamente dadaísta, a través de las cualidades estéticas de la madera, desnuda o pintada, hasta entonces inexploradas; la belleza de unas formas recortadas mediante trazos nítidos y simples, los contrastes entre los colores puros e intensos o entre las figuras y los fondos, la eliminación del marco y de cualquier alusión a un cuadro de caballete. Sin embargo, lo más seductor es constatar cómo estas formas ovales fluidas u otras orgánicas similares escoran hacia la abstracción, ya sea a través de una estilización organicista, ***Bosque*** **(hacia 1917, izquierda)** o mediante los relieves de maderas encontradas dotadas de una gran riqueza rítmica, como ***Primer relieve dadá*** **(hacia 1917, derecha).**



En casos como ***La tumba de pájaros y mariposas (Retrato de Tzara)*** **(1916-1917, derecha)** la metáfora abstracta y fantástica se impone sobre cualquier parecido figurativo con el poeta.

En cualquiera de sus modalidades las formas orgánicas de Arp se transforman en signos polivalentes que, según el contexto de cada obra, tanto pueden ser interpretadas por su composición y colores como transmutarse en cabeza, falo, huevo, ojo, ombligo, etc. Uno de los ejemplos ilustrativos de lo segundo puede ser ***Tablero de huevos*** **(1922, abajo *a la izquierda*).**



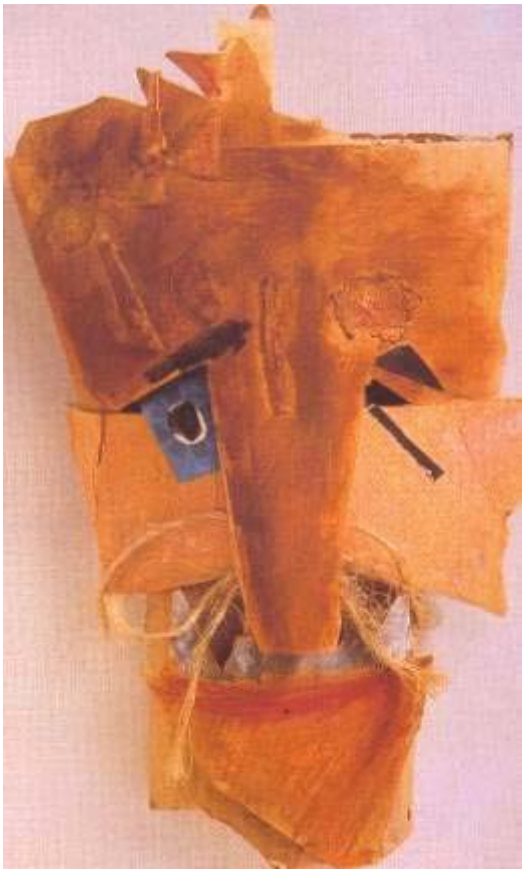
Pero posiblemente en donde mejor se trasluzcan estas lecturas metamórficas sea en las *Arpades,* que aparecieron publicadas en la revis ta *Merz* (núm. 5, 1923, Hannover), una secuencia variopinta de formas orgánicas que se transforman en *El sombrero de cinta, Mar. Un ombligo, La botella del ombligo, Reloj de cinta o Batidor de hue*vos, rozando ya los umbrales de una realidad surreal pronta a ser transitada.

No obstante, en paralelo con esta vertiente organicista, **Arp nos sorprende con unos *collages* alejados del azar y presididos por la «simetría patética» (derecha)** que asomaba en las ilustraciones para *Oraciones fantásticas* (1916) de Huelsenbeck. Esta tendencia se acentúa todavía mucho más en algunos *collages* con diferentes variables geométricas (1916) *Sin título* (1917), mientras que en otros casos: *Composición vertical-horizontal* (1917) parecen una mera transposición de los esquemas neoplasticistas.

Claro que este recurso a la geometría no parece ser lo específico de Arp, pues en realidad tiene más que ver con los bocetos para los bordados y tapices de su futura mujer. Nos referimos a la artista suiza **Sophie Taeuber** (1889-1943), quien desde 1915 impartía las enseñanzas de diseño textil en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich, dedicándose con gran celo a introducir la abstracción en este campo. Sus composiciones espontáneas de un repertorio formal elemental y vivos colores solían conciliar las rectas y las curvas, los ángulos y los círculos, lo geométrico y lo orgánico, como se aprecia en las que realiza entre 1916 y 1918 **(pag.siguiente, izquierda**).

Durante 1916 **Sophie Taeuber** había participado con la escuela de danza de Rudolf von Laban en las actividades del Cabaret Voltaire e interpretado algunos poemas de Ball con los habituales vestuarios de cartón pintado y lentejuelas diseñados para la ocasión.
Este sentido dadaísta del humor la llevó también a proyectar las marionetas para el espectáculo *El rey ciervo,* así como dos cabezas dadá, una de las cuales fue considerada como el ***Retrato de Arp*** **(1918-1920, abajo, derecha).** Tomando como base una estructura cilíndrica de madera que se asemeja a un soporte para colocar sombreros, la pinta con vivos colores y configuraciones circulares y organicistas; a primera vista se relaciona con otras cabezas dadaístas, pero las líneas elegantes y sinuosas de sus formas, la textura lisa o la variedad de los colores mitigan los rasgos dadaístas en aras de lo decorativo, sin por ello eliminar la ambivalencia humorística entre el objeto de uso y el retrato metafórico.

El rumano **Marcel Janco** (1895-1984) fue uno de los miembros más activos del grupo Zurich, ya fuera como pintor presente en todas sus exposiciones, ilustrador de sus revistas y libros, autor de carteles y decoraciones o animador de las sucesivas veladas. Aficionado desde su llegada a Zurich en 1915 a representar sus salones de baile, en el óleo *Cabaret Voltaire (1916,* desaparecido) captaba bien el ambiente que se respiraba en él. No sólo el accionismo y la agitación de los allí presentes, sino sus implicaciones en aquel teatro de variedades en que se convertía cada una de sus veladas. Tampoco pasaba desapercibida la nota primitivista que introducían algunas máscaras colgadas en el frente del escenario.



Precisamente estas máscaras fueron las que más renombre dieron al propio Janco como artista. Aunque según Ball recordaban a las del teatro japonés y de la Grecia antigua, y algo de lo primero desprendían por su fragilidad y uso, no pueden por menos de evocar las del arte negro, sobre todo si tenemos en cuenta su puesta de moda por los cubistas y si conocemos que los «cantos negros» formaban parte de sus programaciones. Tan conscientes eran de este primitivismo, que la máscara es el motivo iconográfico para un proyecto de cartel realizado por Janco el 31 de marzo de *1916* que llevaba por título *El canto negro* (Graphische Sammlung, Kunsthaus, Zurich). Efímeras como las vestimentas de aquellas representaciones, apenas han

perdurado algunas *(1919,* Centre G. Pompidou, París), pero, en todo caso, las conservadas traslucen a través de un lenguaje híbrido y desinhibido tanto los vestigios rituales de sus portadores como los caracteres y pasiones desmesuradas.

Junto a estas actividades, Janco siguió su propia trayectoria como pintor. Inicialmente se movía en la órbita de un expresionismo distorsionado bastante torpe, pero a partir de *1917* derivó a la abstracción. Como se aprecia en *Estudio para una arquitectura Imperio brillante o* ***Plegaria, centelleo de la tarde (1918, a la dercha***), en estos relieves de yeso pintado parece recuperar el sentido constructivo y los sueños del joven rumano que había venido a Zurich para estudiar arquitectura.

(…)La desintegración del grupo dadaísta de Zurich se había iniciado casi al mismo tiempo que su fundación, debido a las tensiones que afloran ya en 1917 entre Ball y Tzara; en particular, a la oposición del primero a la doctrina del antiarte por el antiarte. Retirado Ball(…), abandonará definitivamente sus actividades vanguardistas. Poco antes Huelsenbeck y Richter habían vuelto a Alemania. Liberado ya de la tutela de Ball, durante la velada celebrada el 23 de julio de 1918, Tzara lanza un explosivo *Manifiesto dadá;* en él se reafirma en su estética del caos y la destrucción, propugnando la crítica de la moral y de todos los valores, de la lógica y la ciencia, de los principios y la gonorrea del sol putrefacto que sale de las fábricas del pensamiento filosófico; sacrificándolo todo a la espontaneidad, la náusea y la libertad dadaísta, a que «cada cual baile según su bumbúm personal y que tiene razón con su bumbúm».

A partir de agosto de 1918 Tzara entró en relación epistolar con F. Picabia, quien vía Barcelona había llegado a Suiza, aunque no se conocieron personalmente hasta febrero de 1919. Mientras, cuando en enero de 1919 Arp, August Giacometti -tío de Alberto-, Janco, O. Lüthy y S. Taeuber participan en la muestra *La nueva vida,* de Zurich, ya está presente en la misma Picabia, ilustrador de la cubierta *Dada* (núms. 4 y 5, mayo de 1919). A su vez, en la *Anthologie dada* (1919) aparecen por primera vez los nombres de L. Aragon, A. Breton, J. Cocteau, P. Reverdy, Ph. Soupault y P. A. Birot, tendiéndose así un puente entre el grupo de Zurich y lo que sería el núcleo de la vanguardia parisiense.

El 9 de abril de 1919 tuvo lugar en Zurich la velada dadá más numerosa -unos 1.500 asistentes- y, probablemente, provocadora. Durante la misma, mientras V. Eggeling apostaba por una pintura melódica y de contrapunto, Suzanne Perrotet interpretaba la «ironía musical no-música del pitorreo el niño gagá» E. Satie (+ declamaciones), R. Huelsenbeck volvía a leer algunos de sus poemas, Arp realizaba una acción, veinte personas recitaban el poema simultáneo de Tzara *La fiebre del macho.* Por último, W. Server dirigía lo indomable, mientras le echaba una mano al domador de acróbatas en que se había convertido el propio Tzara.

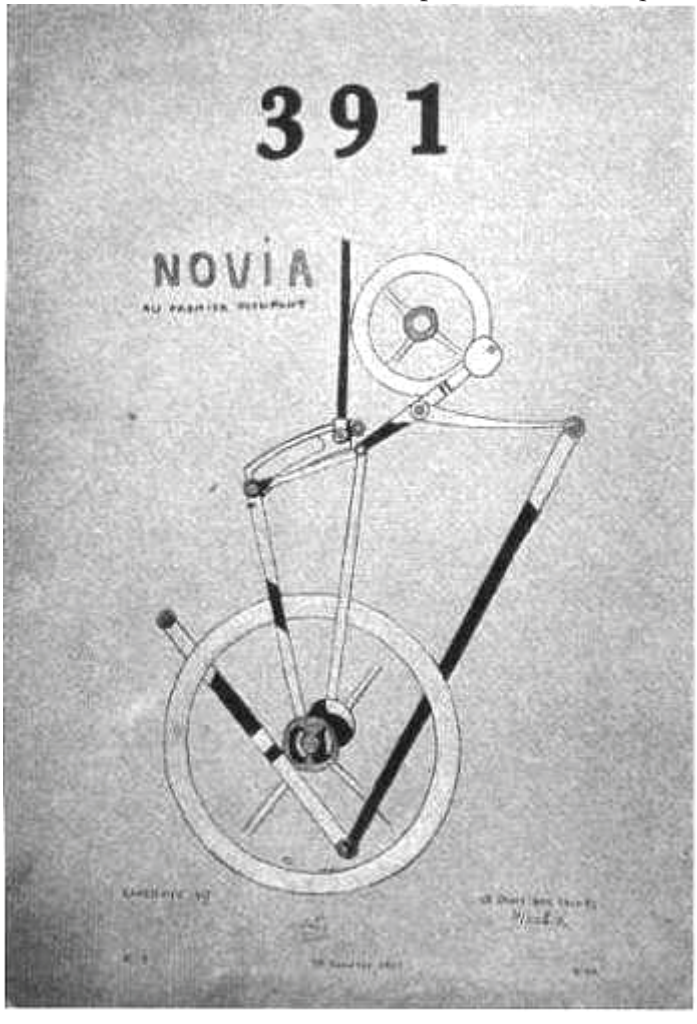
A pesar de esta y otras actividades, el rebrote dadaísta duraría poco tiempo, desdoblándose en dos tendencias. Una parte de sus miembros se nucleó en torno a Arp y Janco, formando, a semejanza de lo que estaba sucediendo en Berlín, el subgrupo de *«Artistas radicales»:* Arp, Eggeling, W. Helbin, Janco y H. Richter; los restantes permanecieron fieles a Tzara. Aun así, el 19 de junio de 1919 tenía lugar un duelo ficticio entre Arp y Tzara, mientras éste lograba sacar a la luz un número de la revista *Der Zeltweg,* en el que participaron por última vez casi todos ellos. Pero tras su publicación, el propio Tzara concluía de esta guisa su *Crónica de Zurich:* «¡¡Llegan los dadaístas!! El neodadaísmo. ¡¡Cuidado con los rateros very much E' pericoloso!!». A finales de 1919 concluía oficialmente la aventura dadaísta en Zurich con el traslado de T. Tzara a París con el objeto de emprender otras batallas.

«NEW YORK DADA» CON PARADAS EN BARCELONA, BUENOS AIRES Y SUIZA (1921-1917)

El 29 de abril de 1920 Katherine Dreier, M. Duchamp y los artistas americanos Man Ray, M. Schamberg y J. Stella fundan la *Societé Anonyme* como centro de promoción artística de los «modernos de los modernos». Simultáneamente organizan una primera exposición en la que invitan a Picabia, mientras que durante los meses siguientes darán a conocer también a otros artistas europeos, algunos tan vinculados al dadaísmo como K. Schwitters. No tiene pues nada de extraño que cuando se propaguen los rumores sobre la banda de los dadaístas que asalta París, sus supuestos émulos neoyorquinos sean asociados con las actividades ciertamente recatadas de la *Societé Anonyme (…)*.

Aunque en el *Almanaque dadá* (1920) berlinés ya habían sido incluidos M. Duchamp y otros como presidentes del movimiento dadá, probablemente en ese ensayo periodístico nos tropezamos con las primeras alusiones a la marca «dadá», ya que los propios interesados se habían cuidado mucho de no invocarla hasta que en abril de 1921 M. Duchamp y Man Ray editen el primer y único número de la revista *New York Dada,* mientras la *Societé Anonyme* organiza un primer encuentro sobre *¿Qué es el dadaísmo?* Lo llamativo de la situación era que este tardío bautismo era administrado cuando los dos citados protagonistas estaban a punto de abandonar la ciudad de los rascacielos para establecerse en la del Sena.

En la actualidad disponemos de sobrados testimonios para saber que este tardío bautizo no lo había retrasado la ignorancia sobre lo que había acontecido en Europa ni la falta de contactos. En efecto, desde finales de 1916 ya se tenían noticias sobre las actividades del grupo de Zurich y, poco después, Picabia se erigía en el intermediario errante entre América y Europa. Es también notorio que los de Nueva York, en particular M. Duchamp, declinaron participar en las exposiciones de Zurich y fue ostensiva su ausencia en la *Primera Feria Internacional dadá* de Berlín en 1920. Tampoco es fortuito que cuando Picabia articula el reloj que marca el «Mouvement dada» *(Dada,* núms. 1, 4-5, 1919, Zurich) el péndulo de su **Revista *391 (a la dercha)***, localizada en París-Nueva York, sea accionado por las agujas que recorren las horas de G. Buffet, M. Duchamp, H. Arp, Tzara y otros, mientras en el árbol genealógico que le sirve de pila eléctrica incluye en sus filamentos a Archipenko, Brancusi, R. Delaunay y Kandinsky, a poetas como Mallarmé y Apollinaire o a músicos como E. Satie y E. Varese, sin olvidar al mecenas W. C. Arensberg.



Según todos los indicios, los de Nueva York habían tomado al pie de la letra que dadá era un fruto granado de las negaciones, incluidas las de él mismo como ismo; de una libertad absoluta que los eximía de las habituales referencias y dependencias respecto a cualquier movimiento. Si a ello añadimos la indiferencia de M. Duchamp a su propia consideración como artista y la resistencia de sus amigos americanos a ser absorbidos por los europeos, se comprenderán mejor las reticencias a adoptar en fechas tempranas la nueva etiqueta. Tal vez debido a ello y a diferencia de lo que sucede en Zurich, Berlín y París, en Nueva York no se lanzan manifiestos,

proclamas o panfletos colectivos, apenas se registran escándalos, ni se constata la habitual reclusión en cabarets semiclandestinos y locales marginados. Todo, pues, parece discurrir sin excesiva agresividad o rebeldía, al margen de cualquier con notación política y social, en un medio restringido de artistas e intelectuales que son recibidos en los salones de una elite acomodada y convertida en promotora y mecenas de la minoritaria vanguardia.

La *Exposición Internacional de Arte Moderno,* más conocida como la ***Armory Show,*** se convirtió desde 1913 en un manifiesto nunca escrito de lo nuevo. Gracias a ella el arte moderno alcanzó notoriedad y prestigio, favoreciendo la renovación artística, la proliferación de galerías y la apertura de los sectores cultos y liberales al mismo. Cuando estalló la guerra y se inició la diáspora de los artistas franceses (…) A medida que desembarcaban en la ciudad, iban incorporándose a las reuniones que se celebraban en los salones de moda, sobre todo en el de Walter Arensberg (1878-1954), poeta próximo a la escuela «imaginista» y gran mecenas que donaría su colección, en particular la de M. Duchamp, al Philadelphia Museum of Art; se convirtió en el punto de encuentro más renombrado de los recién llegados con los jóvenes artistas americanos. (…)

A primeros de abril de 1916 Crotti, M. Duchamp, Gleizes y Metzinger participan en la muestra *Cuatro mosqueteros* (Four Musketeers), organizada por las Montross Art Galleries de Nueva York. Si bien todavía es considerada como una exposición cubista, las críticas del momento reparan en que los dos primeros llevan las fórmulas cubistas hasta los límites extremos (…). Tan extremos, que Duchamp y Picabia habían sido considerados incluso sospechosos de traición por sus propios compañeros cubistas, como se había puesto de manifiesto cuando fue retirada del Salón de los Independientes de 1912 el *Desnudo descendiendo la escalera núm. 2,* la obra que precisamente más consagró a M. Duchamp en la Armory Show. Diríase pues que por estas fechas ya habían abandonado y hasta traicionado un cierto cubismo, el hegemónico, con bastante antelación por cierto a que en París saltasen las alarmas sobre su desmoronamiento.

A pesar de la calurosa acogida y los apoyos recibidos, los artistas franceses encontraban grandes dificultades para permanecer por tiempo indefinido en América, viéndose obligados a solicitar cada seis meses una ampliación de residencia en régimen de turistas, o a irse y regresar más tarde. Estas circunstancias explican en buena medida una errancia física cuyo caso más ilustrativo es el de Picabia. Tras llegar y residir en Nueva York entre junio de 1915 y agosto de 1916, durante este mes desembarca en Barcelona, ciudad en la que funda la revista *391* y permanece hasta marzo de 1917, mes durante el cual toma de nuevo el barco rumbo a América. Precisamente, poco después de su llegada **el 4 de abril, se inaugurará en las Grand Central Galleries de Nueva York la *Primera Exposición Anual de la Sociedad de Artistas Independientes (10* de abril a 6 de mayo), en la que se rechazaría la provocadora *Fuente* de R. Mutt, seudónimo de M. Duchamp (arriba *a la izquierda).*** En el curso de la misma se celebró el 19 de abril la renombrada conferencia que, a propuesta de Picabia, tuvo a bien pronunciar un personaje excéntrico que se había incorporado a la aventura dadaísta en el mes de enero anterior. Se trataba de Cravan, en quien vale la pena detenerse brevemente y cuyos datos conocemos gracias a un excelente estudio de María Luisa Borrás (1993).

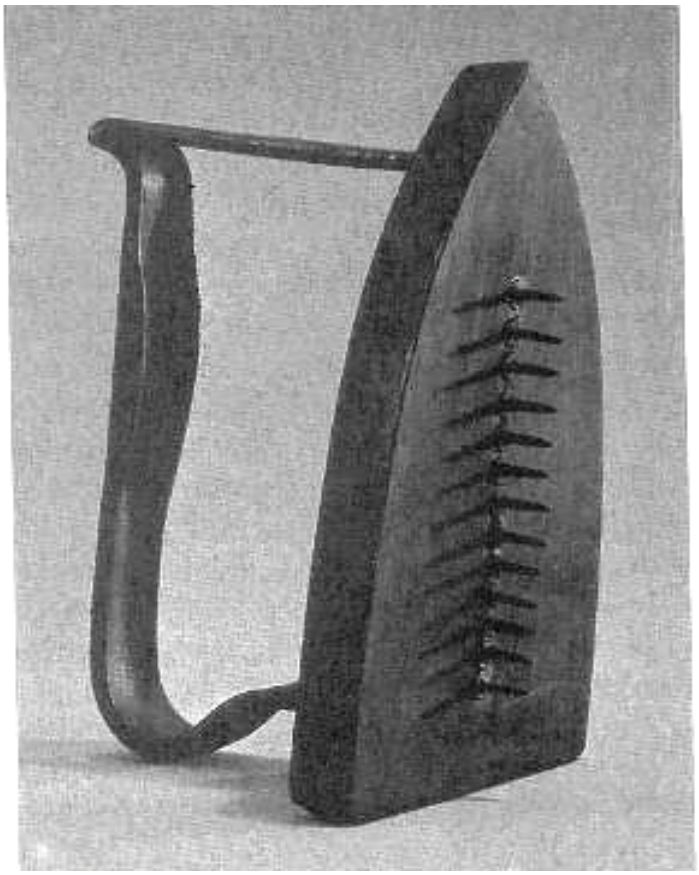
En efecto, **Arthur Cravan** (1887-1918 ?), seudónimo de Fabian Avenarius Lloyd, nacido en Lausana de padres ingleses y sobrino de su admirado O. Wilde, se transformó en el más excéntrico donde los haya; en la encarnación del espíritu dadá aunque éste no hubiera existido; en una verdadera leyenda. Pero una leyenda que se venía fraguando desde 1909 cuando, tras una accidentada y temprana errancia en su formación, lo encontramos en París bajo ese conocido pseudónimo y se crea un nombre como afamado boxeador, original «conferenciante»,

Tras estallar la guerra, Cravan huye a finales de 1915 a Barcelona, recurriendo para sobrevivir a impartir clases de boxeo. Cuando en agosto de 1916 Picabia llega a Barcelona, se entabla entre ambos una estrecha sintonía y amistad, pero desde hacía unos meses el nombre de Cravan se había popularizado, pues el 23 de abril había tenido lugar un desigual **combate en la Plaza Monumental de Toros entre él y el mítico Jack Johnson**, un boxeador muy admirado por el público artístico neoyorquino, como puso en evidencia la atención que le prestara la revista vanguardista *The Soil* (enero de 1917). Si bien la estrepitosa derrota, calificada de tongo, acabó con sus aspiraciones pugilísticas, las 50.000 pesetas de ganancia le sirvieron para vivir unos meses y tomar rumbo hacia Nueva York.

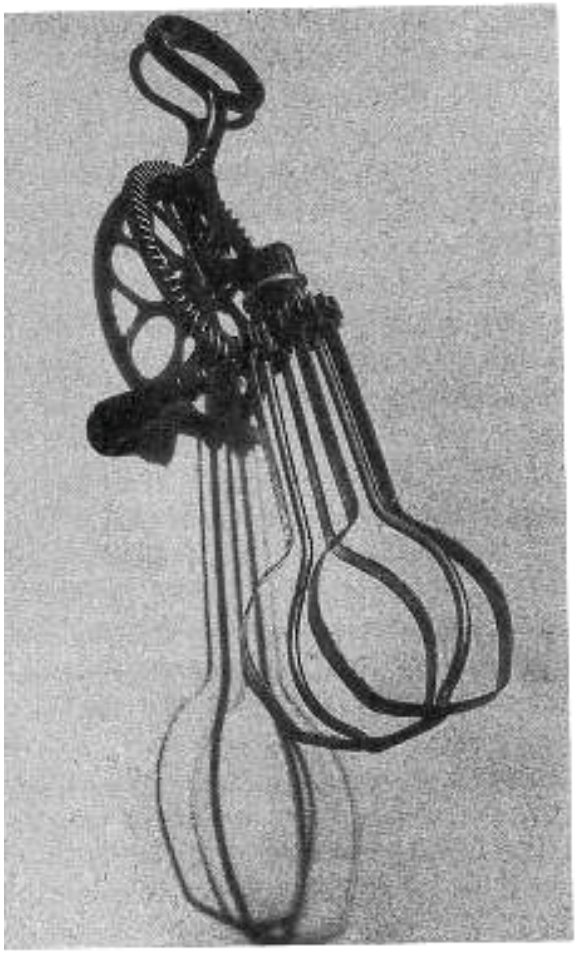
Apenas desembarca el 13 de enero de 1917 en la ciudad de los rascacielos, se convierte por mediación de Picabia en una estrella del círculo de Arensberg, así como del de Robert J. Coday, editor de *The Soil* (1916-1917), quien dedica una atención similar al grupo en torno a M. Duchamp y a los combates de boxeo. Será en este clima donde se inscribe la citada «conferencia» de Cravan en el Salón de los Artistas Independientes, sus actuaciones imprevisibles en los bailes de disfraces del mismo o en el organizado con motivo de la presentación de la revista *The Blind Man,* dirigida por M. Duchamp, H. P. Roché y B. Wood. En particular la primera fue la que más se asemejaba a las veladas dadaístas, ya que el conferenciante, en vez de perorar sobre *«Los artistas independientes de Francia y América»,* paseaba, tambaleándose por los efectos etílicos, en silencio su mirada ausente entre la multitud; esparcía con esmero la ropa sucia que había sacado de una maleta y, en un momento dado, comenzó a despojarse de su ropa y a mirar fijamente un cuadro en el que estaba representado un bello desnudo, lanzando un estruendoso aullido. Ante el griterío y las voces aisladas del selecto público y el cariz violento que estaba tomando el evento, no bastó con que una parte de los asistentes intentara salvar al intruso conferenciante de la provocación desencadenada, ni, tampoco, que tuviera que intervenir el personal de seguridad y los ujieres, pues fue preciso que el propio Cravan hiciera alarde del noble arte del boxeo para hacerse con la situación.

El año 1917 fue también el del lanzamiento de revistas que sintonizaban con el antiarte y se enfrentaban al comportamiento acostumbrado del artista: la 391 dirigida por Picabia; la citada *The Blind Man,* en la que M. Duchamp y sus socios se dedicaron a justificar en sus dos únicos números la ***Fuente***. (…) En octubre Picabia vuelve a París vía Barcelona y en febrero de 1918 se traslada a Suiza; ya en este país, a finales de agosto entra en contacto epistolar con Tzara e inicia la colaboración con el grupo dadaísta de Zurich, pues a partir de enero de 1919 es cuando ilustra la portada de *Dada,* 4-5, y edita en la ciudad suiza el número 8 de *391*. De vuelta a París en febrero del mismo año, se convertirá en uno de los animadores del grupo dadaísta. Por su parte A. Cravan, tras entrar Estados Unidos en la guerra mundial, en julio de 1917 se traslada a México con la intención de establecerse en Buenos Aires, pero en septiembre de 1918 desaparecerá misteriosamente, dejando tras de sí un rastro de excentricidad y leyenda. Mientras tanto M. Duchamp se instala en Buenos Aires, permaneciendo en la capital del país neutral entre agosto

de 1918 y junio del año siguiente. Profundamente afectado por la muerte de su hermano Duchamp-Villon, vuelve a París tras cuatro años de ausencia, pero al poco tiempo embarcará rumbo a Nueva York. (…) Con la nueva llegada de M. Duchamp en enero de 1920 ambos reanudan sus actividades creativas, aunque habrá que esperar hasta abril de 1921 para que saquen a la luz la revista *New York Dada*. Finalmente en junio de 1921 M. Duchamp toma el transatlántico *France* rumbo a Europa, mientras Man Ray lo hará al mes siguiente. Tras la llegada de ambos a París se incorporarán sin mucha convicción al grupo dadaísta en unos momentos en que éste se veía sometido a fuertes tensiones. (…)

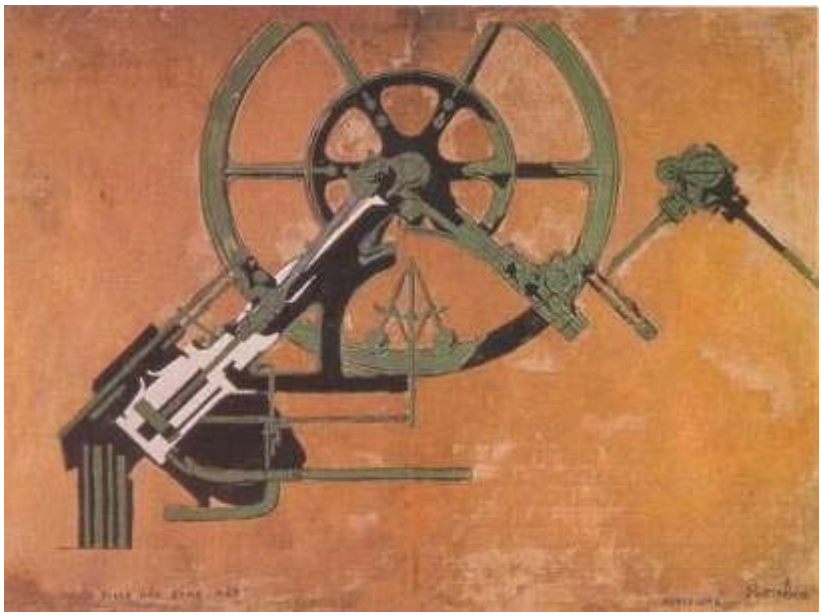


Sin duda, a través de sus actitudes y obras **Man Ray** es la figura americana más próxima a los dadaístas europeos. Tras un período inicial en el que explora el *collage* o el movimiento de bailarinas que proyectan sus siluetas en el espacio,(…) al año siguiente deja la pintura y se dedica a experimentar con la fotografía los efectos de la *Integración deformas* (1919); en otras ocasiones interpreta ***La mujer*** **(1920, abajo *a la dercha)*** a través de una fotografía de una batidora de huevos que proyecta sus sombras en la pared o se acerca a los engranajes de ruedas a lo Picabia. (…) Estrecho colaborador de M. Duchamp desde 1920, nos sorprende con algunos *Ready-mades* asistidos: *El enigma de Isadore Ducasse,* una máquina de coser envuelta en una tela y atada con una cuerda, *y* ***Regalo*** (1920-arriba, izquierda) y 1921), una simple plancha de cuya superficie salen unos pinchos que contradicen sus funciones habituales. Tal vez sean los primeros antecedentes del *objet désagréable o* del *dangereux* de los surrealistas. (…)



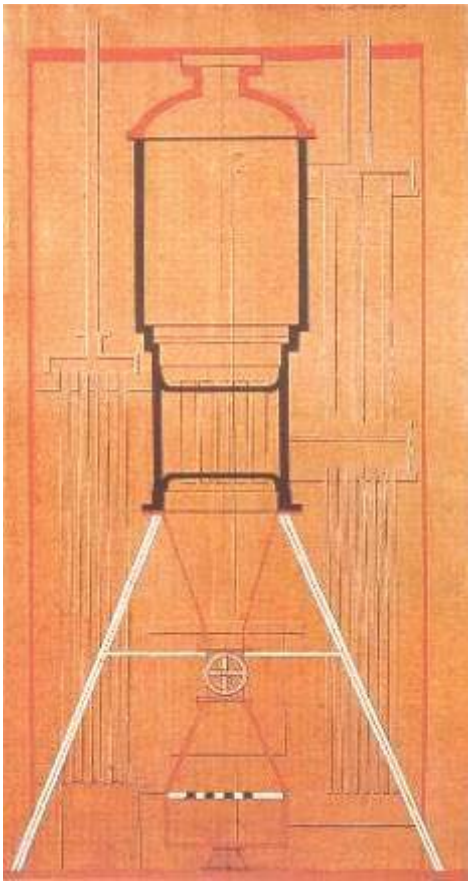
Poco después de que **Francis Picabia** (1879-1953) llegase a Nueva York por segunda vez en junio de 1915, es saludado como «uno de los tres o cuatro modernistas más prominentes de Francia» (…).Unos meses antes, en enero de 1915 la Little Gallery había mostrado sus últimos óleos pintados el año anterior, todavía relacionados con las formas abstractas de 1913. (…) Como le había sucedido a M. Duchamp, Picabia era también un desertor del cubismo hegemónico y así salta a la vista en los dibujos para la revista 291.

Apenas desembarcado, aparece el dibujo ***Hija nacida sin madre,* germen de un óleo (1916-1918-derecha)** y de un poema homónimo que ilustra con dieciocho dibujos. No obstante la serie más intrigante es la de los retratos(…).



En *El retrato de una muchacha americana en estado de desnudez* retoma literalmente el dibujo de una bujía, mientras en ***Aquí, aquí Stieglitz* (1915, abajo a la izquierda)** copia el anuncio de una Kodak invertida y rota que, a pesar de su fe y amor, es incapaz de alcanzar el ideal fotográfico.

Todos estos retratos comparten dos rasgos: el de ser copias casi literales de las imágenes y diagramas que aparecen en los anuncios de los periódicos y los catálogos industriales y, en segundo lugar, el de estar acompañados en sus títulos por citas sacadas del *Petit Larousse*. *Si* lo primero los vincula al universo de la máquina, lo segundo convierte a estos retratos en unos de los primeros ensayos de poesía visual, a la que tanta aficción mostraba bajo la impronta de Apollinaire y



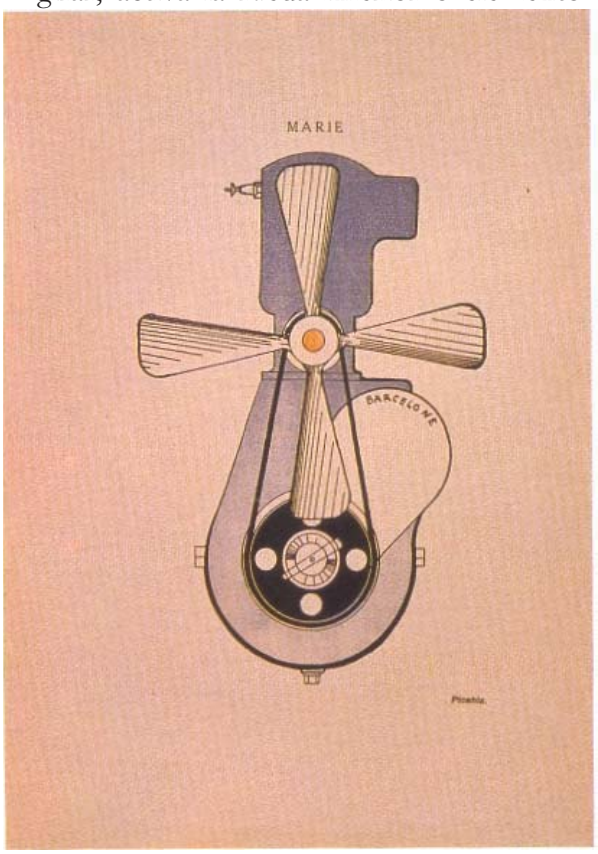
tanta entrega tendrá Picabia en años sucesivos.

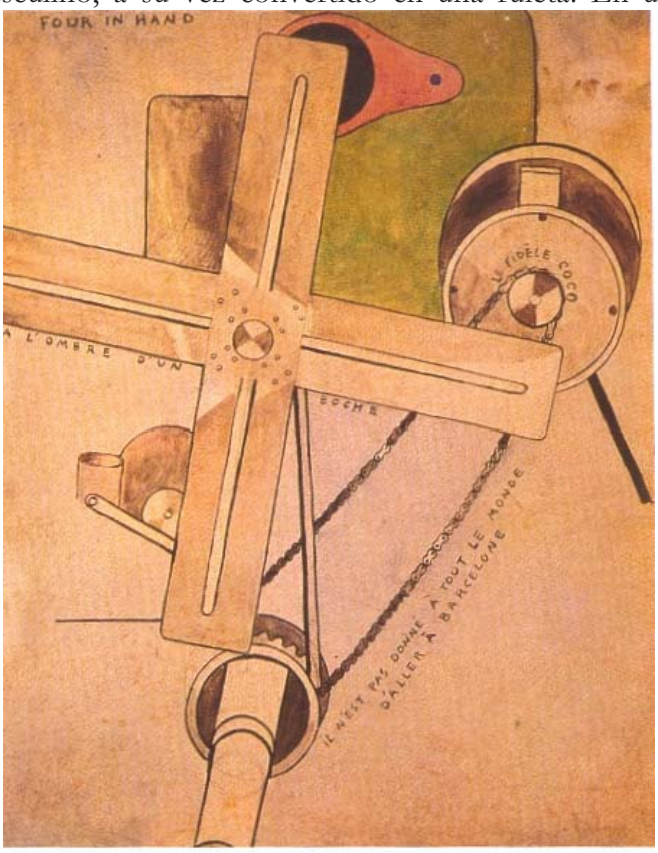
Entre el 5 y el 25 de enero de 1916 Picabia expone dieciséis obras en la recién fundada Modern Gallery; al lado de dibujos y pinturas anteriores, destacan óleos pintados durante 1915 como ***Máquina sin nombre* (derecha)**

En comparación con las primeras pinturas «maquinistas» ligadas todavía a los trucos pictoricistas de la fase anterior, en ellas apreciamos una transición decisiva, pues tanto su dibujo lineal como sus formas claras y distintas delatan la impronta del dibujo técnico e industrial propio del universo de la máquina y su amplio desarrollo en América. «La máquina -exclama entusiasmado Picabia-, se ha convertido en más que un mero adjunto de la vida humana. Es realmente una parte de la vida humana -tal vez la verdadera alma-. Buscando las formas a través de las cuales interpretar ideas o por las cuales exponer características humanas, a la larga he tropezado con la forma que parece plásticamente más brillante y cargada de simbolismo... Únicamente he comenzado a encontrar el escenario más nuevo de evolución. No conozco qué posibilidades pueden estar en reserva. Tengo la intención de seguir trabajando hasta que alcance el pináculo del simbolismo mecánico» (Anónimo, «French artist Spur on an American Art», *New York Tribune,* 24 de octubre de 1915).

«Alcanzar el pináculo del simbolismo mecánico.» He aquí el reto que, a pesar de sus depresiones, se lanza a sí mismo cuando deja Nueva York y en agosto de 1916 llega a Barcelona. En efecto, las acuarelas y los dibujos que realiza para la revista *391,* que funda a comienzos de 1917 con el apoyo de las Galerías Dalmau, se inspiran en la máquina de una manera cada vez menos literal y más metafórica, así como en el simbolismo entre ella y el ser humano.

Así, por ejemplo, en ***Marie (a la izquierda),*** ejemplar coloreado del núm. 3 de *391,* un ventilador simboliza una máquina erótica cuya rueda superior alude al elemento femenino, el cual, al girar, activa la rueda inferior o elemento masculino, a su vez convertido en una ruleta. En un

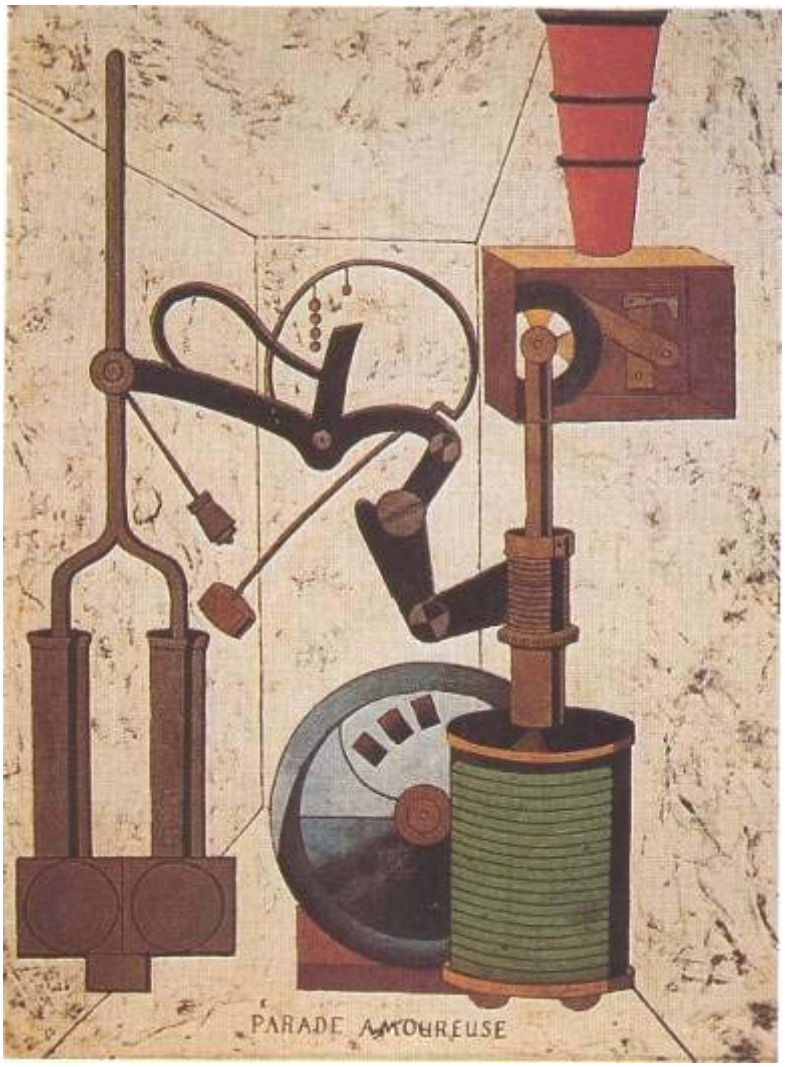




segundo retrato del mismo personaje, ***Marie Laurencin*** **(1916-1917, derecha)**, el mecanismo sexual es más complejo, ya que el ventilador, asociado con la artista como elemento femenino «a la sombra de un *boche,* de su marido alemán», hace girar la rueda dentada inferior y ésta, mediante una cadena de bicicleta como metáfora del viaje a Barcelona, transmite el movimiento a una suerte de bobina donde se encuentra su fiel perro *Coco.* Nos hallamos ante una suer te de retrato familiar sobre cuyo significado Picabia, con una sonrisa maliciosa, siempre se negó a dar explicaciones y pistas.

La conocida pasión de Picabia por el automóvil despierta muy pronto el interés por el movimiento y las formas circulares. En este sentido no puede por menos de llamar la atención las semejanzas iconográficas y los parentescos simbólicos de su óleo *Volante que regula el movimiento de la máquina (1916-*

1917) con el también reconocible *Molinillo de café (1911*) de M. Duchamp, así como las sucesivas transformaciones de la rueda de bicicleta, del ventilador o del volante en un «perpetuam mobile» casi irreconocible que, en virtud de engranajes y tracciones simples, se transfigura en la metáfora erótica por antonomasia de la pareja. (…) Que devienen máquinas *célibataires cuyos* mecanismos impulsan la acción amorosa ininterrumpida en virtud de una *circulatio* sin descanso.



Tal vez, aquel pináculo del simbolismo mecánico lo alcanza Picabia en las obras que realiza durante su última estancia en Nueva York. Y, más en concreto, en el óleo ***Parada amorosa (1917, a la dercha*)**, una suerte de síntesis de las experiencias en torno a este motivo. Elaborado a partir de diagramas de proyectos ingenieriles de los sistemas hidráulicos tal como venían siendo representados desde mediados del siglo XIX, este óleo conserva y resalta los rasgos mecánicos de sus fuentes y transforma a otros, mientras su reclusión en un interior con perspectivas alteradas y cerrado, trasluce las primeras influencias de De Chirico sobre los dadaístas. De cualquier manera, nos hallamos ante una obra ambiciosa en la que a través del título un extraño artefacto irracional, negación de toda función, se carga de un simbolismo erótico e irónico que vuelve a adoptar como metáfora de lo femenino y lo masculino las dos ruedas de la serie *La novia.* En alguna oportunidad se ha reparado en su sintonía y hasta sus coincidencias con el «cilindro del sexo» en el *Gran Vidrio* duchampiano.

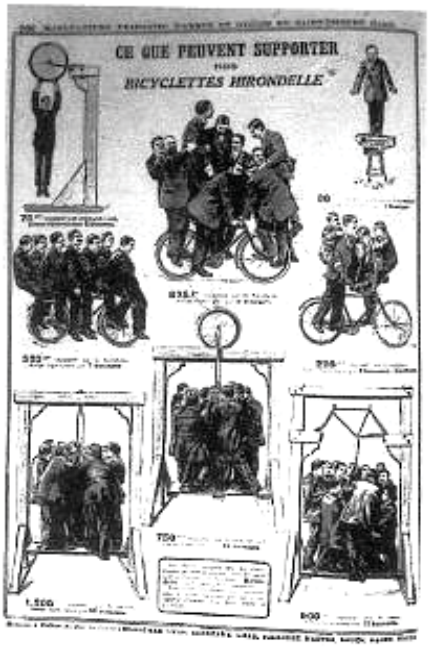
Recién llegado a Nueva York, tuvo aún tiempo para participar en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes con dos óleos que había pintado en Barcelona: *Cultura física y La música es como la pintura I* (ambos de 1917). En el segundo resuenan los acordes ya escuchados de la correspondencia entre ambas artes, así como un renacer insospechado de la abstracción en el seno de su universo maquinista, aunque sea alejada de las máquinas *célibataires.* Tal tendencia se vio reafirmada cuando, tras diversos avatares personales y afectivos, se trasladó a Suiza en febrero de 1918 para someterse a los cuidados médicos de un neurólogo. Esta deriva hacia las composiciones abstractas, en la que pudieron influir tanto sus inquietudes musicales como sus relaciones con el grupo de Zurich, discurría en paralelo con sus obsesiones poéticas por liberar a la poesía de las servidumbres semánticas del lenguaje y mezclarla con lo visual: los poemas visuales.

MARCEL DUCHAMP: DE LOS «READY-MADE» A LA «ÓPTICA DE PRECISIÓN»

En abril de 1917 un comité de artistas en la órbita de Arensberg rechazaba en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes la *Fuente*, una extraña obra firmada por R. Mutt, pseudónimo bajo el que se ocultaba uno de sus miembros, M. Duchamp. Se trataba de un urinario de porcelana Bedfordshire parecido a los que se ofertaban en el *Mott's Plumbing Fixtures: Catalogue A* (Nueva York, J. M. Mott Ironworks, 1908). Sea como fuere, lo ennoblecía con el nombre, que tenía local en Nueva York para la clientela más refinada y se anunciaba en *Vanity Fair,* ya que el pseudónimo adoptado, Mutt, no era sino un juego lingüístico con el nombre de la firma Mott, que, por otra parte, era el protagonista de un conocido tebeo de humor.

Ante tal rechazo M. Duchamp publicó anónimamente un editorial que vale la pena transcribir: «He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt: 1.a Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar. 2.a Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, esto es absurdo, no es más inmoral que una bañera es inmoral. Se trata de un accesorio que se ve cada día en los escaparates de los fontaneros. Si el señor Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto.de vista -creó un nuevo pensamiento para ese objeto-» *(The Blind Man,* núm. 2, mayo de 1917). **Aun cuando Duchamp renegara de cualquier atractivo estético en el objeto, su propio círculo artístico asociaba la *Fuente* con las formas de Buda u otras de la escuela coetánea, sobre todo de Brancusi, y es sintomático que él mismo opinara que «las únicas obras de arte que ha producido América han sido sus productos de fontanería y sus puentes» *(ibid.).* Todo ello nos indica que la seducción que ejercían sobre los modernistas estos productos sintonizaba sorprendentemente con la promoción comercial de los mismos, pues, en más de una ocasión, las piezas de Fontanerías Mott fueron presentadas como «artísticas y bellas», desde «un punto de vista estético» *(The Plumbers' Trade Journal, 1* de agosto de 1915). Sólo que a partir de ahora las estrategias de exhibición y los desplazamientos de contesto se transforman en retos artísticos.**

La *Fuente,* primera manifestación de una actividad hasta entonces privada, se transfigura en un asunto más complejo que el de la mera provocación a la que a menudo es reducida, pues si, por un lado, al poner entre paréntesis los aspectos funcionales, se recupera la apariencia formal del objeto por sí misma, por otro, éste se ve sometido a una descontextualización espacial y semántica que «crea un nuevo pensamiento para ese objeto». Pero si suscitó una reacción tan enconada era debido a que la distancia entre su existencia ordinaria y su presentación sacaba a la luz cuán problemáticas devienen las nociones del objeto cotidiano y de la obra artística, así como las tensiones entre el polo físico de la permanencia y el polo mental de la elección por parte del artista y de los desplazamientos significativos por el lado del espectador, a partir de ahora coprotagonista en el acto creativo. Por sorprendente que pareciera, la *Fuente,* asociada de un modo más concreto por algunos a la imagen bisexual, enlazaba con la exploración cubista de los *collages y* del *papier collé,* con el extrañamiento de los objetos reales y su recontestualización, si bien renunciaba a su manipulación y se abría a nuevos significados potenciales más imprevisibles. No obstante, lo que en Picasso y Braque era todavía marginal, se convierte para Duchamp en una línea de experimentación que se retrotrae a 1913 y se prolongará hasta 1921.

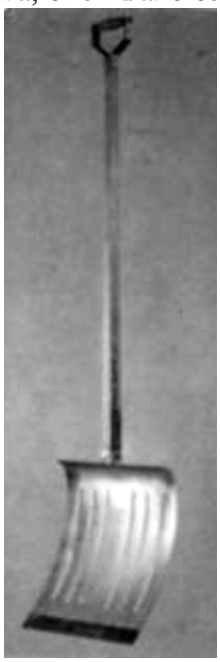


En efecto, estando todavía en París, hacia 1913 ó 1914 Duchamp colocó una ***Rueda de bicicleta (a la dercha)*** con su horquilla invertida sobre un taburete. Conocida su fascinación por esta máquina elemental,

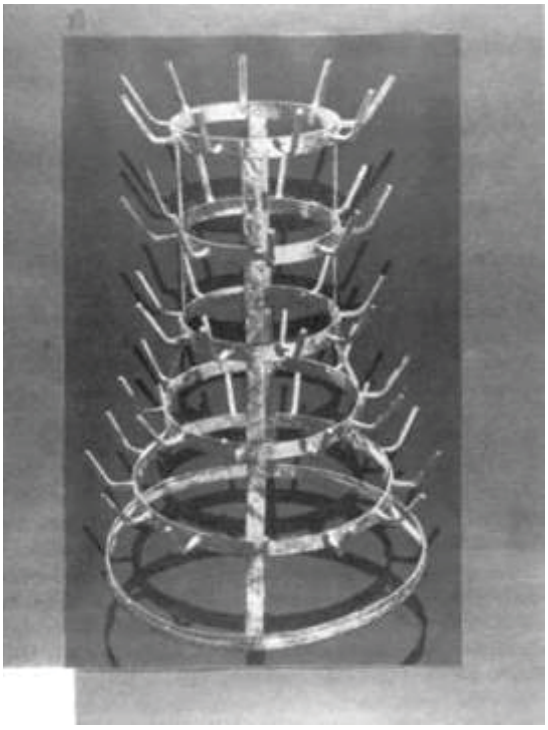
posiblemente fue inspirada por la exhibición que de la misma se hacía en los escaparates y en las páginas de catálogos como el de las ***Manufacture Française d'armes et cycles de Saint-Etienne*** **(1913, Pag. Anterior, *a la izquierda*).**

Aunque ha sido considerada como el primer *ready-made,* Duchamp manifestaría después que «en ello no había ninguna idea de *ready-made,* ni siquiera de cualquier otra cosa; se trataba simplemente de una distracción» (P. Cabanne, *Conversaciones con M. D.,* 1967). Una distracción con la que, ya fuera quieta o accionada al azar o intencionadamente en sus dos maneras posibles: girando la horquilla o sobre sí misma, «disfrutaba mirándola del mismo modo que disfruto mirando las llamas danzando en una chimenea». **A través de un proceder no pictórico, Duchamp proseguía en ella la investigación sobre el movimiento que le obsesionaba en su pintura; sólo que ahora, al hacerla girar, se invertía su carácter extático e ilusorio en beneficio de un movimiento real que debilitaba su imagen conclusa y sus líneas para, según la velocidad imprimida, generar el círculo e incluso la esfera, sin olvidar el brote de un espacio virtual y transparente.** (…)

Cuando M. Duchamp llegó a Nueva York el 15 de junio de 1915, fue recibido como una celebridad y, se introdujo en seguida en el círculo de Arensberg. A diferencia de la marginación y la soledad que había padecido en París, se sentía «demasiado feliz». Tras abandonar la pintura, si en París se había ganado la vida como bibliotecario, en Nueva York vivirá sin complejos artísticos impartiendo clases de francés, protegido por Arensberg o vendiendo cuadros propios antiguos y ajenos. Pero, sin sucumbir a los avatares existenciales, seguirá sus propias ideas y caminos, ya que, como manifiesta en una ocasión, «el espíritu del arte puede ser abordado desde muchos ángulos» (Anónimo, «French Artist Spur on American Art», *New York Tribune,* 24 de octubre de 1915).



La fascinación que sentía por Nueva York, incluso la adoración que le rendía, le llevó a considerarla como «una obra completa de arte», así como a proclamar en enero de 1916 el Woolworth Building como un *ready-made*. Precisamente no descubre ni aplica este término hasta que conoce el inglés, y está ligado en su origen a un uso muy neoyorquino relacionado con el mundo de la moda: *ready-made garments* (prendas de vestir confeccionadas). Tanto esta relación, a la que no se sustrae la valoración de la propia obra artística, como la referencia francesa al objeto en serie se simbiotizan en el *ready-made,* que «parecía adecuarse a cosas que no eran obras de arte..., que no se aplicaba a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico» (P. Cabanne, *Conversaciones con M. D.);* pero a todo ello se añaden los cambios de significados desprendidos de los desplazamientos físicos y conceptuales de los objetos en cuestión.



La primera obra definida por Duchamp como *ready-made* fue una simple ***Pala de nieve (1915, arriba a la dercha*)** comprada en unos grandes almacenes sobre cuyo reverso inscribe *«En adelanto del brazo roto de M. Duchamp»,* una frase que sólo alcanza sentido si vemos el objeto.

Si a cuenta del ***Portabotellas (1914, pag. Anterior a la izquierda*)** adquirido en un bazar insistió en más de una ocasión que no lo había escogido por su belleza, sino por su simple «indiferencia visual», con esta figura estética, que tanta acogida tendrá entre los dadaístas alemanes, vinculará al *ready-made:*

«Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal, que uno no posea emoción estética. La elección de los *ready-mades* está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total del buen o mal gusto» (P. Cabanne, 1. c.). Precisamente en virtud de esta «indiferencia» el *ready-made* puede abrirse hacia la percepción de todas las relaciones, entre las cuales tampoco quedan descartadas las del atractivo estético de los objetos escogidos. Si nos atenemos a un testimonio indirecto ofrecido por una periodista al visitar el estudio compartido por M. Duchamp y J. Crotti en el núm. *1947* Broadway en abril de *1916,* esto era lo que subyacía también a la *Pala de nieve* que colgaba del techo. Al calor de la discusión sobre sus *Fuerzas mecánicas del amor* Crotti se destapó aseverando, con el asentimiento de Duchamp, que «como un artista considero aquella pala el objeto más bello que he visto»

Desde estas fechas hasta 1921 Duchamp continuará presentando sucesivos *ready-made.* Así, mientras en *Artículo plegable de viajante* (1916, desaparecido) una funda de la máquina de escribir *Underwood* introduce la blandura y la flexibilidad, en ***Apolinère esmaltado*** **(1916-1917, derecha)** se apropia de un cartel de pintura industrial para «asistirlo» con alguna intervención y el trueque lingüístico con su amigo Apollinaire.

En *A bruit secret* (1916) combina un ovillo de cordel situado entre dos placas de latón unidas a través de cuatro tomillo con una inscripción en la placa superior a base de palabras francesas e inglesas de las que se han desprendido algunas letras; en cambio en ***¿Por qué no estornuda Rrose Sélavy?*** **(1921, abajo *a la izquierda*)** no sólo bromea sobre su *alter ego* femenino, elevado a la categoría de su propio *ready-made* personal, sino que llena una jaula con blanquecinos terrones de azúcar, que en realidad son de mármol, colocados al azar a semejanza de los diagramas cuatridimensionales.

Duchamp no disimuló su fascinación por la escritura ni las influencias que recibió de algunos poetas, como Mallarmé y R. Roussel, no sólo en los juegos lingüísticos de los títulos sino en su proceder creativo en general. Y, desde luego, de ascendencia poética es el título que otorga al ***Gran Vidrio: La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*** **(1915-1923, pag.siguiente a la derecha),** una obra que, víctima del cansancio y la monotonía, dejó inacabada. (…)

En su hipotética liberación respecto del pasado Duchamp incluía el abandono de la pintura al óleo y del arte de caballete. No en vano rehuía considerar al *Gran Vidrio* una pintura ni un dibujo de vidrio y lo subtitulaba *Retraso en Vidrio o Tal vez un cuadro de bisagra:* óleo, barniz, hoja e hilo de plomo y

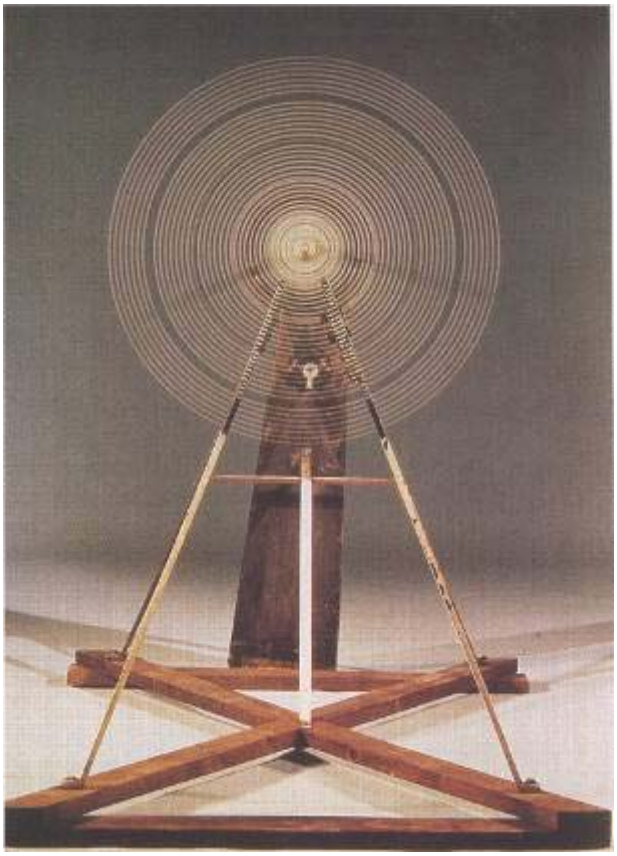
polvo sobre dos placas de vidrio, cada una de ellas montada entre dos paneles del mismo material, hoja de aluminio y marco de madera y acero; todo ello adobado por una intervención del azar en un accidente sufrido en 1926 que originó unas roturas sorprendentes de los vidrios, respetadas con fruición cuando las restauró.

Tanto las transparencias y la predilección por lo cristalino como la pureza del color habían sido motivos pictóricos para Braque y Picasso y, todavía más, para los artistas de *El jinete azul* en sus «pinturas sobre cristal». Desarrollando esta técnica, que posiblemente conoció durante su estancia en Munich en julio y agosto de 1912, no sólo transforma las transparencias cubistas virtuales en reales, sino que logra «ejecutar un cuadro sobre vidrio tal que/ no tenga ni cara ni reverso; ni arriba ni / abajo», «una jaula transparente» *(Notas,* núms. 67 y 68), en la que se exhiben unos *ready-made* reducidos a figuras planas o capas delgadas. A resultas de la transparencia, «no hay colores en el / sentido de *coloración de una superficie* / cada parte es de su color / natural (y más aún: el / tono aparente sólo es / la transcoloración de una parte / considerada luminosa por sí misma» (M. D., *Notas,* núm. 136). En realidad, el cristal los conservaba a la vez puros en su visualidad y por mucho tiempo, hacía innecesarias a la «pasta» y la materia, permutaba la luz y el color, mitigaba las leyes de la gravedad y la rigidez de la perspectiva como si los objetos a él adheridos flotasen ingrávidamente.

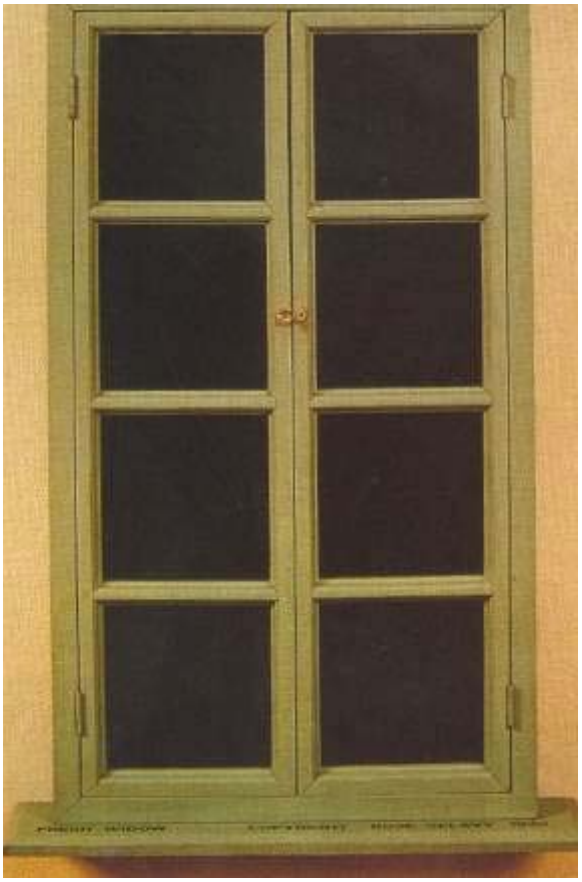
Tal como confirman las *Notas,* su génesis fue críptica y enrevesada, sintonizando con preocupaciones que también inquietaban a Picabia y M. Ernst. No en vano, por ejemplo, el folleto explicativo con el que planeaba acompañar al *Gran Vidrio* mostraba una gran semejanza con los catálogos que presentaban al gran público las maravillas del nuevo universo técnico y objetual. Sobre todo, en la distribución topológica de sus imágenes que no se riñe con una perspectiva envolvente en la parte inferior; los intervalos vacíos que evocan la ausencia del texto; la importancia de las técnicas del dibujo industrial. Todo ello nos recuerda imágenes muy divulgadas, pero que ahora operan de un modo metamecánico en el que se mezcla lo antropomorfo y lo mecamórfico desde una actitud humorística e irónica que toma distancias respecto al mundo de los artefactos.

El *Gran Vidrio* es una suma de experiencias, un inventario de sus obsesiones, un astro en torno al cual gira una constelación de obras que la anteceden o se segregan. Parafraseando al propio autor es como «una expansión *(épanoissement)* por concentración» *(Notas,* núms. 51, 137 y 151). Y si bien en su esquema básico parece retomar la dicotomía hermética del arriba, con la novia en sus tonos oscuros y plateados, y el abajo, los solteros en color minio, en realidad explora «una mezcla de acontecimientos / representados plásticamente: pues cada uno de esos acontecimientos es una / excrecencia del cuadro general» *(Notas,* núm. 77).(…).

No es este el lugar para desglosar más ampliamente esta mezcla de acontecimientos plásticos, que se inicia todavía en la órbita de las preocupaciones cubistas heterodoxas, se despliega en la desinhibición dadá y aprovecha un accidente para bordear la poética surrealista; siendo imposible abordar una interpretación de la misma en tan breve espacio(…)



A pesar de su profunda aversión a la pintura retiniana, Duchamp siempre estuvo fascinado por los fenómenos de la visión. Pero el fruto maduro de esta fascinación, que a su vez abría una fase diferenciada, fue la ***Placa rotatoria de vidrio*** **(1920, *a la dercha*),** el primer artilugio óptico motorizado, aunque muy primitivo en su mecánica. Compuesto por una «serie de cinco placas de vidrio sobre las cuales había trazado líneas blancas y negras que giraban sobre un eje metálico, cada placa era mayor que la siguiente y, cuando se miraba desde un cierto punto, todo enca jaba y constituía un solo dibujo. Cuando giraba el motor las líneas hacían el efecto de círculos continuos blancos y negros muy vaporosos». (…) Precisamente la espiral será la matriz de sus experimentos cinematográficos abstractos desde *Marcos de un film estereoscópico incompleto* (1920) y, aún más, de la película *Anemic Cinema* (1926), casi una demostración de las hipótesis de Bragdon sobre el paso de una espiral a través de un plano.



«1915 N. Y. / Marco / los dos cristales (en) una (tachado: puerta / forman una ventana» *(Notas,* núm. 171), es el primer indicio de un asomarse a la ventana. Es bien conocido cómo este motivo irrumpía en la pintura gracias a R. Delaunay y el poema de G. Apollinaire *Les fenêtres,* pero tampoco podemos pasar por alto la presencia de puertas y ventanas en *Cartas pedagógicas* como las producidas por Deyrolle and Fils hacia 1890 en París. Pero antes que ellos Baudelaire intuía ya en un pequeño poema en prosa *La ventana* que «el que desde fuera mira por una ventana abierta nunca ve tantas cosas como el que ve una ventana cerrada».

Ignoramos si M. Duchamp lo conocía, pero no encontramos una traslación plástica más atinada que su ***Fresh Widow*** **(1920, *a la izquierda*).** Tras sorprender con el juego y la alteración irónica de la «viuda fresca» en sustitución de la *French Window* que contemplamos, los cristales cubiertos por cuero negro, que debían ser lustrados cada mañana para que lucieran como verdaderos cristales, nos intrigan poéticamente con la imposibilidad de ver lo que hay en

el interior, con el ansia de mirar a través de en cuanto correlato de la exigencia de los objetos visibles por mostrarse. Pero el coito queda interrumpido, pues la ventana se interpone como viuda de transparencias. No fue casual además que este *ready-made* asistido estuviese firmado por **Rrose Sélavy, el *alter ego* femenino que había adoptado Duchamp estando todavía en Nueva York(pag. Anterior *a la dercha* …)**

En algunas ocasiones, sobre todo en la sección dedicada *a Dada Europa* en la exposición *Tendencias de los años veinte* (1977, Berlín), se ha ampliado la aventura dadá a casi todos los países europeos. Teniendo en cuenta que esta revisión pionera estaba auspiciada por el Consejo de Europa, era obligado satisfacer a sus participantes y tender lazos comunes, pero, más allá de estas consideraciones, tan sólo las investigaciones puntuales pueden aclarar si las pretendidas presencias se limitaron a episodios aislados, se incrustaron en otras corrientes coetáneas o cristalizaron con perfiles diferenciados y coherentes frente a otras competencias artísticas. Ante la imposibilidad de abordar este amplio abanico geográfico y temporal, continuaré mi viaje historiográfico, tan errante como lo exige el internacionalismo dadaísta, por otros centros que requieren un tratamiento específico en atención a su contexto artístico o histórico. Así, el dadaísmo alemán no podrá entenderse sino en el marco del radicalismo artístico que sacude a la República de Weimar; en Checoslovaquia, Hungría y Holanda no puede sustraerse al cruce entre el dadaísmo y el constructivismo o, por último, en París es indisociable del «desmoronamiento» del cubismo y su desenlace en el surrealismo.

EL DADAÍSMO EN ALEMANIA COMO VARIANTE DEL RADICALISMO (1917-1921)

Cuando R. Huelsenbeck regresa a Berlín en febrero de 1917 y pulsa los ritmos de la ciudad, comprende que no es preciso importar revolución alguna. Y así se lo hizo saber a T. Tzara, quien esperaba con ansiedad sus impresiones. En la capital prusiana parecía existir ya un dadá o, al menos, un *avant dada* que facilitaba a los de Zurich la apertura de un nuevo frente.

En el *Manifiesto dadaísta* (1918) de Berlín, firmado por los alemanes, los de Zurich y un conglomerado de artistas de otros países europeos, se afirmaba no sin cierta ironía: «Dadá es la expresión internacional de este tiempo, la gran fronda de los movimientos artísticos, el reflejo artístico de todas estas ofensivas, de todos estos congresos por la paz, de todas estas peleas del mercado de la verdura, cenas en el Esplanade, etc.». Pero, en consonancia con su elasticidad e individualismo no aspiraba a una universalidad impositiva, sino que propugnaba con lucidez, aunque no sin conflictos, las diferencias. Precisamente, estas son las que aconsejan abordar por separado el dadaísmo alemán, sobre todo el de Berlín, en su propio marco histórico, que no es otro sino el del *radicalismo artístico* ya analizado. Pero si este era el clima que afectaba al dadaísmo berlinés, no puede decirse lo mismo del que se respiraba en los otros dos centros dadaístas, ya que ambos marcaban distancias respecto al primero. Pero, a su vez, mientras el grupo de Colonia sintonizaba con lo que había sucedido en Zurich y acabaría integrándose en el de París, el de Hannover se mantuvo mucho más aislado y sería más reconocido en Holanda y Estados Unidos que en su propio país.

EL DADAÍSMO EN BERLÍN (1918-1921)

¡Avant dada! En efecto, los precedentes dadaístas en esta ciudad se remontaban al ya lejano 1909 cuando el escritor K. Hiller fundó en Berlín el Club Nuevo, bautizado en seguida como el Cabaret Neopatético, que se convirtió en el lugar de encuentro de los escritores y artistas que se moverán en torno a la revista *Die Aktion y,* desde diciembre de 1911, en escenario de unas primeras *soirées* no muy diferentes a las de los futuristas. Los protagonistas de las mismas: el propio Hiller, el poeta e historiador de arte Carl Einstein, el filósofo Salomon Friedländer (futuro Mynona dadaísta) o P. Scheerbat, quien en

1915 inició una huelga de hambre contra la guerra que le costó la vida, fueron los pioneros de una actitud individualista y vital que bordeaba ya la negación nietzscheana de todos los valores. (…)

En 1915 el escritor Franz Jung (1888-1963) deserta del ejército y, poco después, funda la revista *Die neue Strasse* (La nueva calle), que será precisamente el órgano en el que el futuro dadaísta R. Hausmann divulgará su encendido ideario sobre el individualismo vitalista. Asimismo, el pintor G. Grosz, soldado voluntario, aduce una crisis nerviosa incurable gracias a la cual se libra de la guerra. Con tal circunstancia conoce al caricaturista Helmut Herzfelde, quien ya se había librado de la misma por razones similares, y, como reacción al militarismo prusiano, había cambiado su nombre por el de **John Heartfield**. Ambos, con la inestimable ayuda del hermano de éste, el escritor W. Herzfelde, lanzan en 1916 una nueva revista, ***Die neue Jugend*** (La nueva juventud), en la que aparecerá el ensayo «El nuevo hombre» (núm. 1, mayo 1917) de R. Huelsenbeck, con la que se inicia la propagación del dadaísmo en Berlín. Por último, en 1916 también, F. Jung y R. Hausmann editan *Die freie Strasse* (La calle libre), totalmente abierta al grupo en gestación.

Ciertamente Huelsenbeck había traído consigo de Zurich la palabra mágica que parecía apropiada para servir de envoltura y pretexto para nuevas intenciones y planes: *¡dadá!* Rodeado con la aureola fundacional, en torno a él y a Hausmann se nuclea a lo largo de 1917 un nuevo grupo dadaísta, que, sin embargo, no se dará a conocer hasta febrero de 1918. Precisamente en una *Charla dadá,* mantenida por Huelsenbeck el día 18 de este mes, clamaba: «El dadaísmo es algo que ustedes no conocen, pero tampoco necesitan conocer. El dadaísmo no era una tendencia artística ni una tendencia en la poesía; ni tenía nada que ver con la cultura... Dadá quería ser más que cultura y quería ser menos; exactamente no sabía qué quería ser. Por esta razón, si ustedes me preguntan qué es dadá, les diría: no era nada y no quería nada. Dedico por consiguiente esta conferencia a los poetas respetados de la nada... ¡Viva la revolución dadaísta»!

Durante el mismo mes de febrero de 1918 Huelsenbeck pronuncia el *Primer discurso dadá en Alemania* en las salas de la Nueva Secesión. Tras informar sobre su nacimiento en Zurich como foco de energías internacionales, arremete contra el cubismo y el futurismo, «un asunto exclusivamente italiano» y «una lucha contra la estatua de Apolo, contra la cantinela y el bel canto», proclamando en cambio al dadaísmo como «algo nuevo». En ambas ocasiones no se hizo de rogar para recitar alguna de sus *Oraciones fantásticas o* elevar hasta el paroxismo el potencial de agresividad frente al cómplice público: «¿Qué esperan ustedes propiamente? ¿El próximo acceso de rabia en Alemania? ¿No han caído todavía suficientes víctimas?» (Citado por W. Mehring, *Berlíndadá,* 1959).

Poco después, durante el mes de marzo, F. Jung, Hausmann y Huelsenbeck fundan, a imitación del Cabaret Voltaire, el Club Dadá. Pero todavía más decisiva resultó la «velada» *(Vortragsabend)* que tuvo lugar el 12 de abril de 1918 en los locales de la Secesión, pues nos ilustra sobre los actores principales y la confluencia inicial de intereses entre Berlín y Zurich previa parada futurista sin peaje, así como sobre el carácter híbrido de las artes y el intercambiable de los artistas. En consecuencia, mientras Huelsenbeck peroraba sobre *El dadaísmo en la vida y el arte o* Else Hardwiger declamaba *Versos futuristas N dadaístas, G.* Grosz se mofaba de los cuadros de L. Corinth allí colgados.

Durante este mismo marzo de 1918 Huelsenbeck y Hausmann redactan el primer *Manifiesto dadaísta,* firmado por el amplio elenco ya indicado de artistas, cuyo mayor interés radica en que plantea una suerte de síntesis en la que retorna la renovación poética de Zurich: bruitista, simultaneísta y estática o el nuevo material de la pintura y se distancia una vez más respecto al futurismo y, por primera vez, al expresionismo ambiental.

La primera fase del dadaísmo berlinés se extiende desde la llegada de Huelsenbeck en febrero de 1917 hasta finales de 1918. En ella los compromisos con la nada, el cinismo, el individualismo o la provocación no sólo tienen que ver con el antiarte, sino con el estado psíquico destructivo reinante en Berlín durante la conflagración. Desde las aportaciones artísticas más restringidas, ello se manifiesta en la mayor relevancia otorgada a los gestos que a las obras perdurables. Aun así, su práctica artística tanto da como resultado las actuaciones provocadoras de sus veladas, la caza entremezclada de todas las cosas que capta la poesía simultánea o un usufructo de ese «nuevo material de la pintura» que sedimenta en dibujos y litografías, raras veces en cuadros, en las tipografías y los incipientes *fotocollages.* Precisamente, con motivo de la aparición de la ***Pequeña Carpeta***

***de Grosz* (1917) J. Heartfield elabora un sorprendente trabajo tipográfico, una suerte de montaje primitivo en el que el *collage* abandona lo pictórico y da los primeros pasos hacia el *fotocollage.* (abajo *a la izquierda* …)**

John Heartfield, *Pequeña Carpeta de Grosz*, anuncio en la revista *Die neue Jugend* (núm. 2, junio 1917).

Como es bien sabido, en noviembre de 1918 Alemania pierde la guerra, estalla la revolución y se proclama la República de Weimar. Hechos todos que incidirán sobremanera en el grupo berlinés. Si ya había tomado posiciones críticas frente a la contienda, a partir de ahora se verá arrollado por el torbellino revolucionario, tiñéndose de una coloración política que se inscribe en el ya citado radicalismo de izquierda; incluso en alguna ocasión Grosz y Hausmann expusieron en su espacio más reconocido, el Grupo de Noviembre. No obstante, si exceptuamos a los hermanos Herzfelde y a Grosz que pronto adoptaron una posición de acción política y social que desembocaría en su incorporación al KPD (Partido Comunista Alemán), en los demás su vinculación con la revolución solía ser más romántica que efectiva en sintonía con la «política del espíritu» del radicalismo ambiental. Aun así, sus relaciones personales continuaban siendo fluidas, y las fronteras lábiles y movedizas, lo que sin duda aclara que emprendan todavía tareas comunes.

En efecto, a lo largo de 1919 se celebran varias veladas («Dada-Matinée»), siendo las más renombradas las del 30 de abril en el Gabinete Gráfico I. B. Neumann y el 24 de mayo en el Teatro Die Tribune, que acabaron derivando en sendos tumultos cada vez menos tolerados por la policía. La velada del 24 de mayo fue una de las más ambiciosas, pues en ella participaron todos los miembros del grupo. Por otra parte, en abril tuvo lugar la primera exposición en el Gabinete Neumann, pero sobre todo, es el año de la fundación de las revistas y de los manifiestos. En junio se funda en efecto la revista *Der dada,* dirigida por Hausmann, de la que saldrá un segundo número en diciembre y un tercero en abril de 1920 bajo la dirección conjunta de Grosz, Hausmann y Heartfield. (…)

Aparte de los diferentes dibujos, *fotocollages y* textos que aparecen en estas y otras revistas, durante 1919 se lanzan los manifiestos más radicales, destacando en primer lugar el *Panfleto contra la concepción de la vida de Weimar* («Pamphlet gegen Weimarische Lebensauffassung», *Der Einzige, I,* núm. 14, 20 de abril); redactado por R. Hausmann, se compromete con una crítica radical a la nueva situación cultural y política surgida a raíz de la constitución de la Asamblea Nacional en Weimar el 19 de enero. Si el expresionismo se había convertido en un «hecho nacional», en el «último mozo de recados del ideal formativo clásico», los improperios contra el mismo, personificados sin nombrarlos en los poetas que se «cobijan bajo la categoría de trabajadores intelectuales del cerebro», se dirigían contra la idealización de la cultura alemana. Por ello mismo, sus andanadas contra Goethe y Schiller, asimilados por el tándem político socialdemócrata Ebert/Scheidemann, no sólo cuestionaban la cultura en aras de «lo que apetezca a nuestros instintos» y de una crítica anarquista a la democracia del espíritu de Weimar, que por lo demás no disimula su simpatía hacia la bella locura de la religión de la justicia económica (cfr. Hausmann, «Por el comunismo y la anarquía», *Der Einzige I,* núm. 2, 1919), sino que suscitan por primera vez el debate sobre la herencia cultural.

Poco después, desde la exigencia dadaísta de «la unión revolucionaria internacional de todos los creadores e intelectuales del mundo entero teniendo como base el comunismo radical», Hausmann y Huelsenbeck lanzan el *Manifiesto dadaísta de Berlín (Der dada,* núm. 1, 1919) con las propuestas más variopintas: la introducción del ocio, la socialización, la implantación de ciudades-jardín, el juramento de los artículos de fe dadaísta por parte de los clérigos y profesores, la instalación de una

central de los sexos, la «introducción de la poesía simultaneísta como oración comunista nacional». Tras estas y otras diatribas contra el orden establecido y su enemistad contra el burgués como personificación del mismo, no tiene nada de sorprendente, sobre todo conociendo el espíritu prusiano, que en más de una ocasión fueran confiscadas sus publicaciones o que sus autores se vieran involucrados en procesos varios: «¡Oh, mis señores burgueses, ¿dicen ustedes que el arte está en peligro? Sí, ¿no saben ustedes que el arte es una hermosa figura femenina, desnuda, que cuenta con ser llevada a la cama o de actuar como estímulo para ello? ¡No, señores míos, el arte no está en peligro, pues el arte ya no existe! ¡Está muerto!» Quien así se expresaba, haciéndose eco de un sentir compartido, era R. Hausmann en «El burgués alemán se irrita» («Der deutsche Spiesser ärget sich», *Der dada,* núm. 2, 1919).

Ciertamente, esta acta de defunción, que en Berlín oscila entre la tesis habitual del «antiarte» y el rechazo fundamentado políticamente del mismo, no era en realidad sino una alternativa al expresionismo convertido en «hecho nacional» patriótico, sustentado por el negocio del *Der Sturm y* atrapado por «el complejo de la necesidad interior», que, desde Kandinsky, era identificado con su versión abstracta. Para los dadaístas berlineses el principal objetivo a abatir era, por tanto, el expresionismo abstracto, pero sin descuidar aquella otra vertiente cubo-expresionista vinculada a los miembros del *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo de Trabajo para el Arte). (…) Ya fuera, pues, mofándose de la necesidad interior o reaccionando, como acusaría de un modo exagerado Grosz, a quienes «meditaban sobre los cubos y el gótico mientras los generales pintaban con sangre» *(Die Kunst ist in Gefahr, 1925),* los berlineses proclamaban a dadá «en la única forma artística de la actualidad», como remarcaba R. Hausmann en el citado *Panfleto*.

Sin duda, el año *1920* fue el momento cumbre del dadaísmo y al mismo tiempo el comienzo de su declive. En mayo Huelsenbeck recibe el encargo por parte de la Oficina Central del Movimiento Dadá alemán de editar un *Almanaque dadá,* pero lo primero que salta a la vista es que no recoge de la misma manera a sus diversas variantes; a pesar de su papel de equilibrista, se eliminan los documentos más radicales de los berlineses, apenas se deja constancia del de Colonia o tan solo se menciona a Schwitters, pero, a cambio, se presta una atención inusitada al grupo de Zurich y a los socios dadaístas de París, entonces todavía casi desconocidos en Alemania.

Durante ese mismo año Huelsenbeck saca a la luz la primera tentativa historiográfica sobre el ismo: *En avant dadá: la historia del dadaísmo* mientras, en compañía de Baader y Hausmann, lo anunciará en Dresde, Hamburgo, Teplitz y Praga. Pero, tras la exposición *Principio de primavera dadá* en Colonia durante el mes de mayo, los berlineses organizaron la ***Primera Feria Internacional dadá*** **(Erste internationale DadaMesse, foto *a la dercha*)** en la galería del doctor Otto Buchard por iniciativa de Grosz, Hausmann y Heartfield.

Celebrada entre el 30 de junio y el 25 de agosto de 1920, la *Feria dadá* fue todo un manifiesto visual con sus paredes cubiertas de arriba abajo de óleos, acuarelas, *collages y* fotomontajes, montajes e impresos. Como

muestran las fotografías de época, no sólo mostraba obras sino un clima general. Algo que se desprendía tanto de la constatación de que cualquier producto *(Erzeugnis)* puede ser dadaísta y de la instalación de los mismos en sus espacios como de algunos carteles tan indicativos como «Dadá está contra el fraude artístico del expresionismo», «El dadá es Político», «Dadá es lo contrario de lo ajeno a la vida real», o aquél mucho más sintomático: «El arte está muerto. ¡Viva el nuevo arte maquinista de Tatlin!»

En la ***Feria dadá*** **(abajo *a la izquierda)*** los organizadores lograron reunir ciento setenta y cuatro «productos» de veintisiete expositores, algunos tan conocidos como un alumno de bachillerato superior y un joven de catorce años. Sin embargo no hubo lugar para K. Schwitters y brillaron por su ausencia M. Duchamp y Man Ray. Tanto debido a sus técnicas como a sus motivos responden a una obsesión por la actualidad. «Los dadaístas -señalaba W. Herzfelde en la *Introducción* al catálogo- reconocen como único programa la obligación de convertir temporal y localmente el acontecer actual en contenido de sus imágenes» («Zur Einführung», *Dada-Messe,* 1920), mientras R. Hausmann añadía a su vez: «Dadá configura prácticamente el mundo según sus facticidades *(Gegebenheiten),* emplea todas las formas y usos para hacer pedazos el mundo moral-farisaico del burgués con sus propios medios» *(«Dada in Europa», Der dada,* núm. 3, 1920). Desde estas premisas se entiende mejor sus críticas al espíritu de Weimar en cualquiera de sus exteriorizaciones, así como a la concepción burguesa del arte, ya que el apropiacionismo, la ironía o las parodías de Grosz, Heartfield, Hausmann o R. Schlichter filtran la recepción de la escultura antigua, Boticelli, Rubens o Picasso. Precisamente los dos primeros habían lanzado ya sus diatribas contra la institución arte en «El sinvergüenza del arte» *(Der Gegner, I, 10-12, 1919-1920),* tomando como excusa las lamentaciones de O. Kokokschka a cuenta de los daños producidos a una pintura de Rubens por una bala que había entrado por una ventana en la Galería de Dresde durante unos desórdenes callejeros.

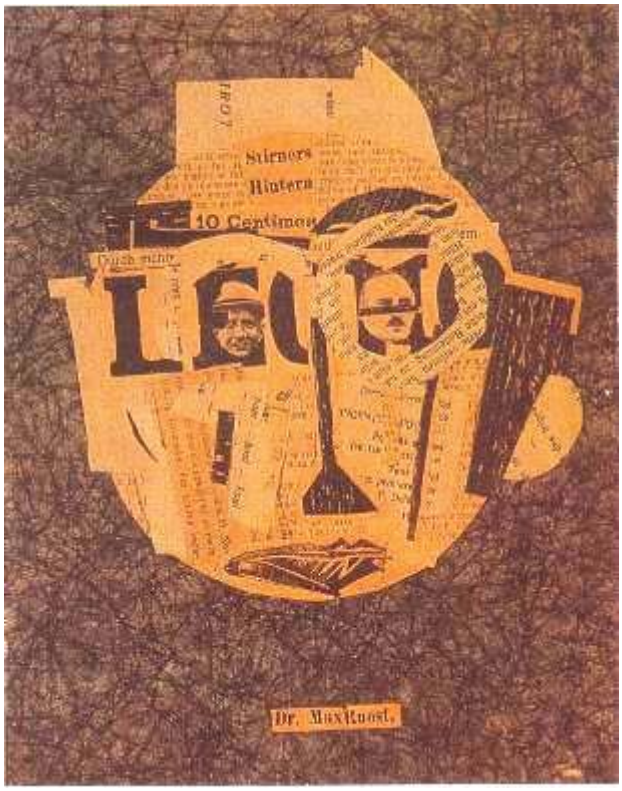
Las críticas a la *Feria dadá* llovieron desde todas las posiciones. R. Hausmann se curaba en salud anticipando con ironía «Lo que la crítica artística dirá según la opinión del Dadásofo» *(Dada-Messe, 1920),* mientras P. Westheim la enjuiciaba desde una óptica expresionista *(Frankfurter Zeitung,* 17 de julio de *1920); y* si un escritor ruso quedaba decepcionado a la vista de lo en ella mostrado *(Berliner Tageblatt, 20* de julio de *1920),* otro autor la titulaba «Crónica artística-Bolchevismo artístico» (P. E., *Neue preussische Kreuzzeitung, 30* de julio de *1920).* En todo caso, la reacción más contundente fue la de denuncia por injurias al Ejército imperial presentada por el propio ministro del ramo a causa de la carpeta de Grosz *Dios con nosotros,* por la que desfilan los matasanos y los chulos de la muerte, y el montaje el *Arcángel prusiano,* de R. Schlichter, que colgaba en el techo de la sala principal.

(…)El «Proceso dadá» tuvo lugar el *21* de abril de *1921 y,* tras diversas intervenciones a favor de los acusados por parte de algunas autoridades artísticas, fueron absueltos todos los implicados a excepción de Grosz y W. Herzfelde, que tuvieron que pagar respectivamente 300 y 600 marcos de multa.

A pesar de la indignación que provocó este proceso, cuando Baader intentó reanudar las actividades dadaístas, casi todos los antiguos miembros del grupo berlinés se mantuvieron al margen. Las discrepancias personales, artísticas y políticas, los intereses profesionales contrapuestos y otras circunstancias contribuyeron a su desmembración justo en el momento de su máximo apogeo. (…)

LOS DADAÍSTAS DE BERLÍN Y EL FOTOMONTAJE

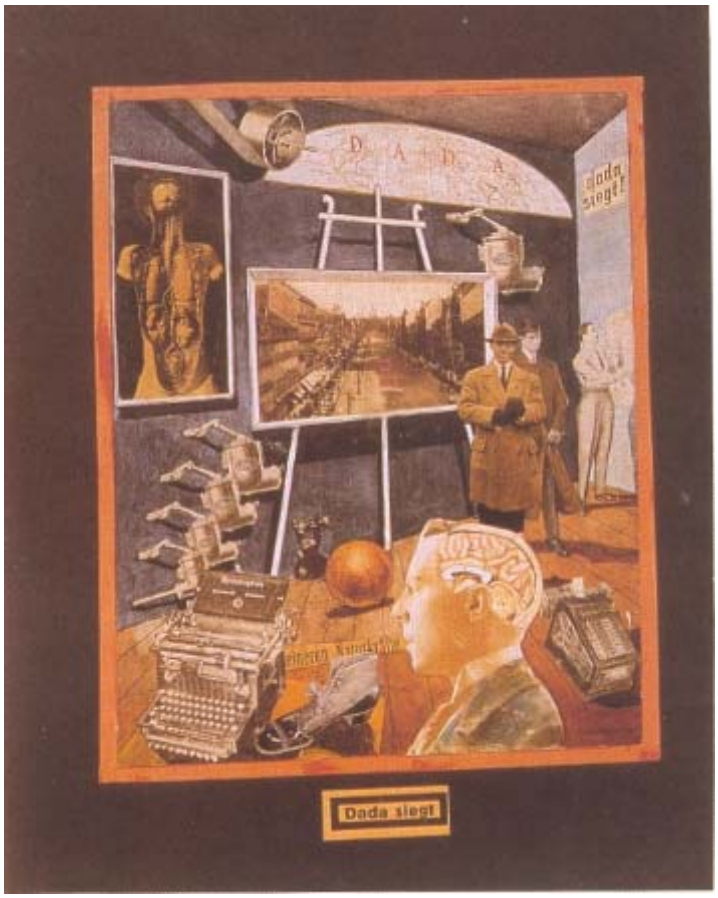
Tras la clausura de la *Feria dadá* muchos de los productos allí mostrados fueron destruidos o desaparecieron. (…) Ello no impidió sin embargo que se decantasen en ciertas sedimentaciones que, aunque no solían ser cuadros, tampoco los excluían. Y es que, a partir de los nuevos materiales, sus aportaciones más específicas se relacionaban con el *collage,* en su modalidad de *fotocollage,* llamado por ellos fotomontaje, y, en menor medida, con el montaje objetual.
Si Grosz todavía seguía produciendo obras *«Con pincel y tijeras»,* como titulaba a una carpeta de *1920,* para la mayoría de los berlineses «producir cuadros no tiene importancia», pues, como añadía W. Herzfelde, «los dadaístas dicen: si antes fueron gastadas cantidades de tiempo, amor y esfuerzo para pintar un cuerpo, una flor, un sombrero, una parte sombreada, etc., nosotros solamente necesitamos coger las tijeras y... recortar representaciones fotográficas de todas las cosas que necesitamos; si se trata de cosas de un ámbito más pequeño, tampoco necesitamos representaciones, sino que cogemos a los mismos objetos, por ejemplo, una navaja, un cenicero, libros, etc., cosas puras que en los museos de arte antiguo están bellamente pintadas, pero únicamente pintadas» («Zur Einführung», Dada-Messe). No obstante, en consonancia con la reiterada afirmación de que el dadaísmo no es un estilo artístico y con la elasticidad de que hacen gala sus miembros, «el dadaísta, matiza Huelsenbeck, tiene la libertad de tomar prestada cualquier máscara» («Introducción» al *Almanaque dada). Y* así parece ser, en efecto, a nada que repasemos algunas de sus obras.



Dejando a un lado las aportaciones de Huelsenbeck, W. Herzfelde y W. Mehring, más literarias y propagandísticas que visuales, el polifacético «dadósofo» **Raoul Hausmann** (1886-1971) se consideraba a sí mismo, por lo que parece con motivos fundados, el iniciador del fotomontaje. Consciente de las limitaciones expresivas de los ismos anteriores, gracias a Huelsenbeck y H. Richter estaba al corriente del empleo del «material verdadero», en particular del colorístico *papier collé* de Picasso y otros cubistas. Precisamente, papeles pegados son los que realiza Hausmann a partir del verano de 1918 y durante 1919, como se aprecia en su portada del *Material de la pintura escultura arquitectura* (1918), pero a partir del último año experimenta en una variante muy peculiar que lleva por título ***Dadá-cabezas-collage(a la dercha)***: las de su amigo *Mynona*, del escritor ***Max Ruest*** y del poeta *Gürk*. En esta serie, sobre un fondo homogéneo y neutro, que suele ser una litografía, se siluetean las cabezas de los respectivos retratados teniendo como material los fragmentos recortados de periódicos en los que, intencionadamente, persisten las huellas de palabras y fotografías. Previstas para *Dadaco. Manual del Atlas dadaísta* (1920), fueron mostradas en la *Feria dadá.*
Tal como rememoraría Hausmann en 1918, se vio sacudido por una auténtica revelación: «En casi todas las casas se encontraba colgada en la pared una litografía en colores que representaba la imagen de un granadero teniendo como fondo un cuartel. Para convertir a este recuerdo militar en algo más

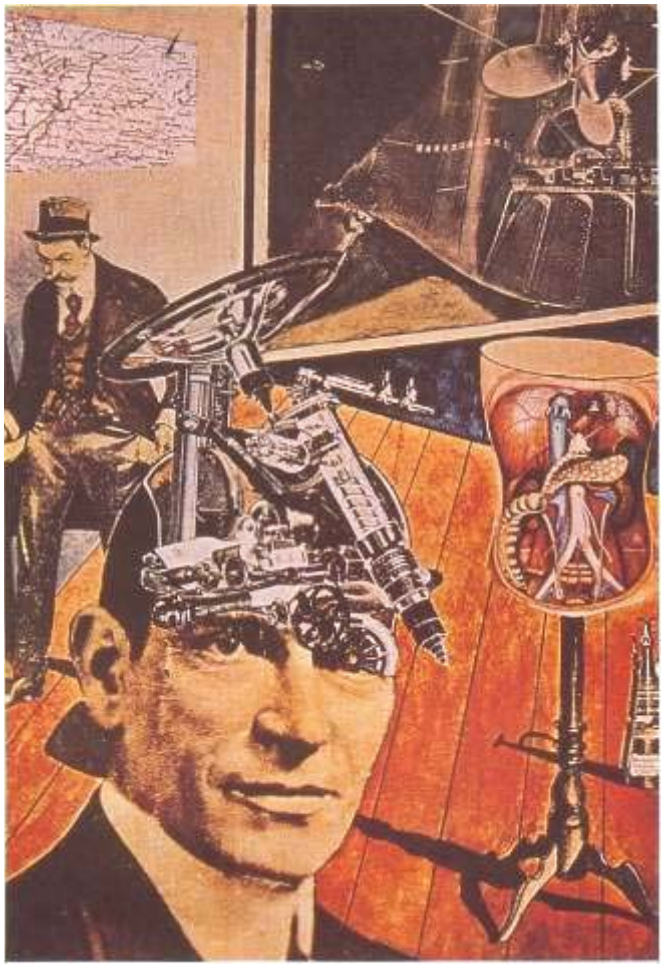
personal se había pegado en el lugar de la cabeza un retrato fotográfico del soldado. Esto fue como un relámpago; se podrían hacer -lo vi instantáneamente- cuadros compuestos enteramente de fotografías recortadas». Ya de vuelta a Berlín y embargado de una gran pasión renovadora, comenzó a trasvasar este descubrimiento a unas nuevas obras que tenían como base las fotografías de la prensa y del cine. No obstante, les faltaba un nombre y, de mutuo acuerdo con Baader, Grosz, Heartfield y H. Höch, las denominaron *fotomontajes*. Estos si por un lado no disimulan las preferencias por ciertos mecanismos de precisión así como el ansia de construir en vez de crear, de configurar esos nuevos materiales en la acepción de «montar» *(montieren),* por otro desplazan al artista por el mecánico o el ingeniero, ya que con estas figuras se asocia al *monteur* Tal vez, como reconocimiento a esta paternidad, no fue casual que en la portada de *Der dada* (núm. 3, 1920) Heartfield incluyera el retrato de Hausmann, como, tampoco, que Grosz dedicase un dibujo-montaje en sus páginas interiores al profesor fotomontador Hausmann.

Y aunque este último ha señalado que el primer fotomontaje producido a su vuelta a Berlín fue un *Autorretrato* que ilustraba su manifiesto sobre el *Cine sintético de la pintura* (1918), la mayoría de los diecisiete con los que participó en la *Feria dadá* fueron realizados en 1920. Entre ellos destaca el ***Crítico de arte*** **(1919-1920,** ***a la izquierda*****)**, pues en él, probablemente tomando como excusa la cabeza de Grosz, se trasluce un empleo logrado del truco recién descubierto; además, aunque sea a costa de ironizar sobre el papel de este personaje cuyos juicios parecen reducirse a una serie de palabras recortadas balbuceantes e inconexas, este fotomontaje pone en evidencia sus preocupaciones simultáneas por los carteles de poemas fonéticos, como *OFF* (1918), con los que soñaba cubrir los muros de las calles de Berlín.



En la *Feria dadá* ocupaba un lugar destacado ***Un cerebro de precisión burgués provoca una revolución mundial ¡Dada vence! (1920, a la dercha)***, combinación de acuarela y *collage* fotográfico que se convierte en una suerte de interpretación dadaísta de los interiores «metafísicos», sobre todo si reparamos en la tarima del escenario, el cuadro de la imagen urbana apoyado en el caballete o el mapa colgado en la parte superior; no obstante, la proliferación de los objetos heteróclitos de la moda, empezando por el propio aspecto dandi de Hausmann a la derecha, del mundo mecánico, como la calculadora, la máquina de escribir, las piezas de motores o el altavoz, el balón de fútbol, los cuerpos anatómicos y otros, pertenecen con toda propiedad a ese universo dadá

regido únicamente por la mera contigüidad y superposición. Y todo ello presidido en el centro por el busto, identificado con el cerebro de precisión burgués, que no es el de otro sino el del propio Hausmann. Desde luego, de acuerdo con la elasticidad formal ya indicada, no tiene nada de sorprendente la influencia «metafísica», cuya pintura había empezado a conocerse desde 1919 en Alemania. 8…9

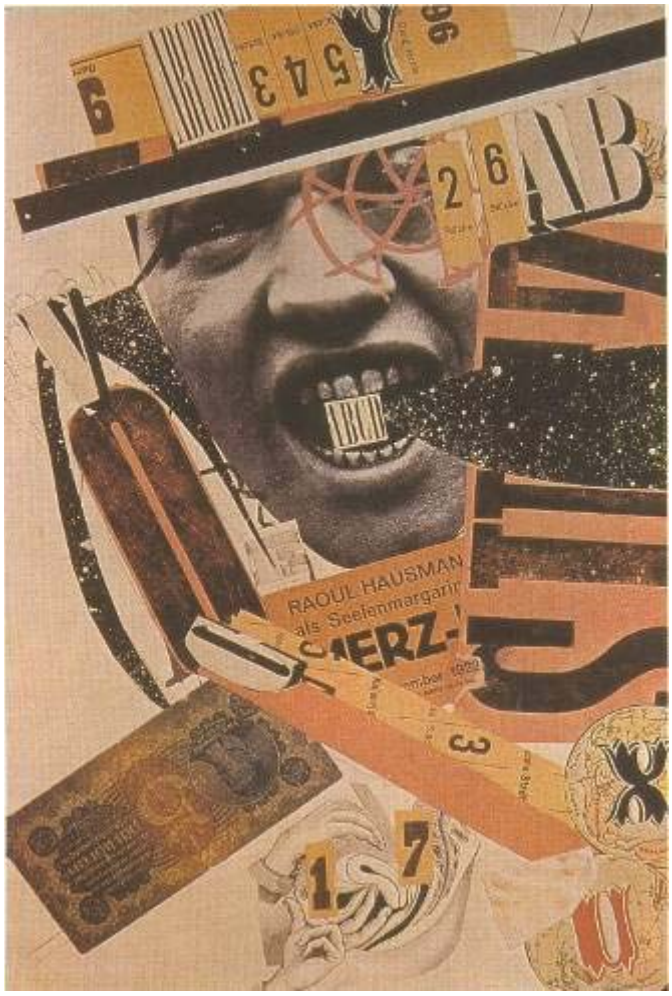


Pero si en el fotomontaje anterior los espacios yuxtapuestos generan otros discontinuos, abiertos a inciertos recorridos, en ***Tatlin at home*** **(1920, *a la izquierda*),** sin salirse todavía del escenario de un interior metafísico, sale a la luz la atracción que ya ejercía sobre Hausmann y los berlineses Tatlin, a quien sin embargo no conocían a través de sus obras, sino gracias a las informaciones que suministraba K. Umanskij en «Nuevas tendencias artísticas en Rusia. I. El tatlinismo o el arte de las máquinas» (revista *Der Ararat,* 1920, Munich). Por ello mismo el personaje central, aunque identificado de un modo arbitrario con el artista ruso, nada tiene que ver con él, como, tampoco, el clima impuesto con el de su arte de la máquina; en realidad, la ocupación de la cabeza por las piezas del motor de un automóvil o, en la parte superior a la derecha, la popa de un barco con su hélice, no resaltan el poder o la perfección de la mecanización sino más bien una ambivalencia irónica. Pero esta imagen sorprendente de un hombre que no tiene en su cerebro más que cilindros, frenos o volantes de automóviles y parece estar dispuesto a emprender un viaje imaginario por la Pomerania no denota sino cómo el maniquí metafísico se transforma ahora en un desconocido autómata, en un símbolo del hombre mecanizado y la diferencia irónica. Ironía que se acentúa gracias a otra figura metafísica apropiada, la del maniquí inánime, pero exhibiendo sus órganos interiores al modo de una plancha anatómica. En suma, la invocación al arte maquinista de Tatlin se resolvía en una provocación que lanzaba este principio antiespiritual y mecánico contra los vestigios de lo bello y lo verdadero, pues no en vano Hausmann situaba la «producción del espíritu y el arte en las fábricas» y esgrimía «el clan comunista contra los ciudadanos y los intelectuales en la fábrica artística para la disolución del espíritu» (*Der dada,* núm. 1, 1919).

Esta disolución del espíritu del dadaísmo berlinés sintonizaba sin duda con la que ya delataban los círculos expresionistas del Activismo. (…)

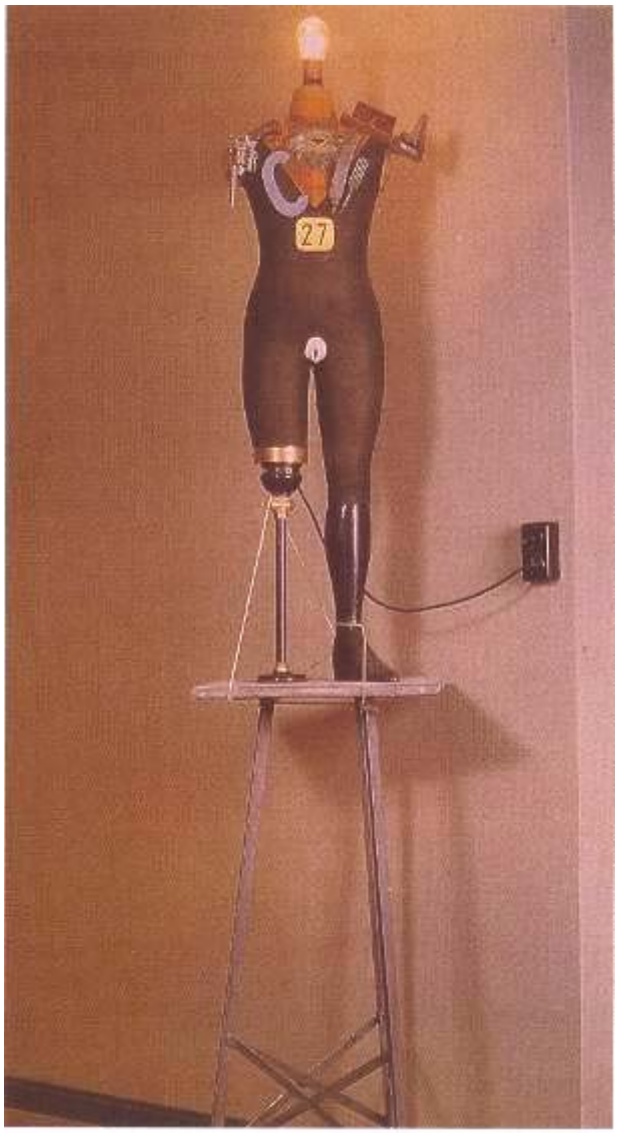
Precisamente de esta disolución del espíritu se ocupaba también Hausmann (…), sobre todo, en uno de sus escasos ensamblajes, ***El espíritu de nuestra época*** **(1919-1921, *a la dercha*),** que ausente de la *Feria dada,* sería mostrado en 1919 y 1921 en las exposiciones del Grupo de Noviembre.

Esta obra, que aparece aislada en la trayectoria de Hausmann, está formada de una cabeza en madera pulida de un maniquí con peluca en la parte posterior, a la que se adosan objetos diversos como un metro de madera y otro de hule, una entrada con el número 22, un reloj de bolsillo, un cubilete extraíble de aluminio, un tornillo, un cofrecillo con un sello de rodillo, un portamonedas y otros objetos no menos dispares. Pareciera como si reaccionando todavía con más acritud a la espiritualidad sublimada y las bagatelas eternamente refunfuñantes del alma alemana en ella se deslizara de tal modo hacia la indiferencia mecánica, que aquél espíritu hubiera quedado reducido a un hombre sin atributos a no ser los derivados de aquellos objetos que presiden un discurrir vacío y se guía de un modo mecánico por el azar y el cálculo. En su complejidad autobiográfica y socio-cultural es evidente que semejante *Espíritu de nuestra época* parece identificarse con el de cualquiera en sus insuficiencias mentales, pues, como asumiría el propio artista, «Dadá es la plena ausencia de aquello que se denomina espíritu. ¿Para qué tener espíritu en un mundo que discurre mecánicamente?» («Lo que quiere el dadaísmo en Europa», *Prager Tagblatt,* febrero de 1920).



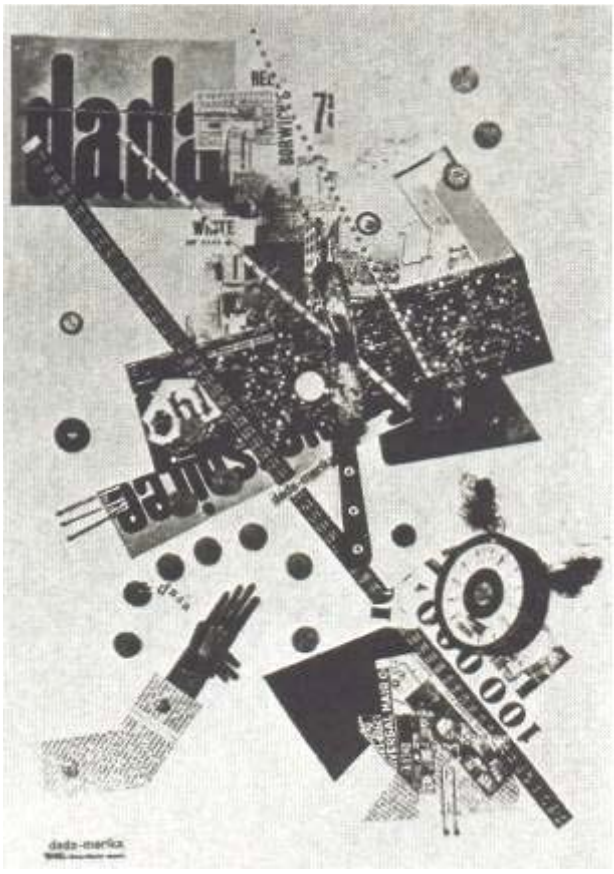
A partir de 1921 Hausmann no lamenta la desintegración del grupo berlinés, ya que como fase embrionaria de un nuevo paradigma humano «Dadá es más que dadá» *(De Stijl IV,* núm. 3, 1921). Sólo que ahora la indiferencia de la nada parece transformarse en una «alegre indiferencia» como aquella que ya traslucen sus ensayos «optofonéticos», poemas fonéticos *y collages* más abiertos. Así, por ejemplo, en *P (dadá)* (1921) se aprecian ya las huellas de K. Schwitters, con quien organiza una velada Antidadá-Merz en Praga durante este mismo año. No obstante, la obra más llamativa de este período es su fotomontaje ***ABCD: Retrato del artista* (1923-1924, *a la izquierda*),** pues se trata de una especie de recuerdo emocional de toda su trayectoria dadaísta. Probablemente influido por Schwitters, la fotografía de su rostro, la misma que había utilizado Heartfield en la portada de *Der dada* (núm. 3, 1920), parece indicarnos que el artista vocifera el ABCD de unos poemas fonéticos de tipografía celeste y que, en torno a él, se agolpan sin orden ni concierto materiales heteróclitos, como un billete checo, que evoca su viaje a Praga, o el *ticket* de la primera velada Merz R. H., celebrada a finales de diciembre de 1922 en Hannover, en la que recita el poema fonéti*co La margarina de las almas.* Por lo demás, la descomposición de las sílabas y las palabras casi anticipan un poema espacial, mientras la composición en diagonal delata la impronta del constructivismo. Finalmente el abandono del fotomontaje a partir de 1923 y su sustitución por la fotografía así como la regresión a ciertos estados primitivos y a la naturaleza no contaminada del mundo mineral y vegetal, no los considerará como una renuncia, sino una afirmación del espíritu dadá por otros medios. (…)

Aun contando con la presencia de los artistas señalados, los mejores representados en la *Feria dadá* fueron los dos organizadores de la misma que aparecen en otras de las fotografías más divulgadas de aquélla sosteniendo un cartel provocador: *«¡El arte está muerto! ¡Viva el nuevo arte de las máquinas de Tatlin!»* Se trataba de **George Grosz** (1893-1959) y **John Heartfield** (1891-1968). No fue casualidad que Huelsenbeck la reprodujera a última hora en su *Almanaque dadá* con la leyenda de que ambos «se



manifiestan contra el arte y a favor de sus teorías tatlinísticas», como tampoco, que justo detrás de ellos esté colocado el ensamblaje realizado conjuntamente ***El burgués Heartfield se ha vuelto salvaje (Escultura electromecánica de Tatlin)*** **(1920, *a la izquierda*).**

Una vez más el maniquí pierde el aura mágico-numinosa para devenir autómata, pero sin embargo no se convierte en símbolo del hombre mecanizado y de la indiferencia irónica. Más bien y como salta a la vista, desprovisto de cabeza, sostenido en una sola pierna con prótesis y reemplazada la otra por un plinto mecánico, así como los brazos por un revólver y un timbre eléctrico, exhibiendo en su pecho una condecoración imperial, un cuchillo y un tenedor rotos y oxidados, se convierte en una caricatura mordaz de un mutilado de guerra que incluso, tan sólo reconocible por el número 27, carece de individualidad y su cerebro sólo se ilumina eléctricamente a discreción. La disolución de todo espíritu es absoluta, mientras el sarcasmo frente al discurrir mecánico de las cosas es desgarrador, pues la máquina nada tiene que ver con la precisión constructivista, sino, más bien, con la naturaleza humana sometida a las carencias, el instinto o el azar.

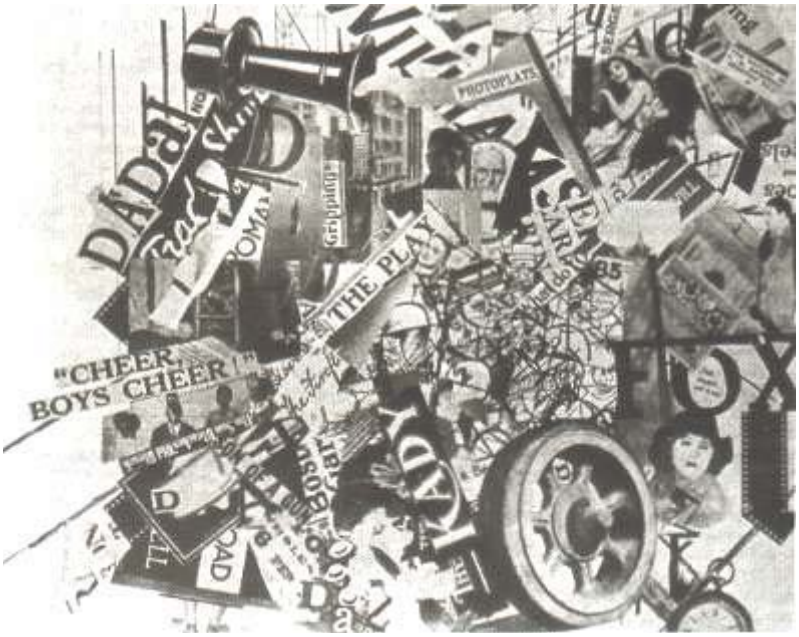


Conocida la fascinación que sentía Grosz por la ciudad de los rascacielos sin haber estado nunca en ella, no es extraño que dedicara unos *Recuerdos a Nueva York* (dibujo y poema de 1917), pero sin duda la plasmación más apurada de semejante atracción es el fotomontaje realizado con Heartfield, ***Dadá-merika (1919, a la dercha).***

Separadamente, Grosz continúa produciendo numerosos dibujos y litografías que da a conocer en las sucesivas revistas o a través de las *Carpetas* que había iniciado en *1917,* sólo que más radicalizados a nada que hojeemos las reunidas bajo títulos como *Dios con nosotros (1920), En sombras y El rostro de la clase dominante (1921) o Ecce homo,* en la que se recogen acuarelas realizadas entre 1916 y *1922. Si* en muchas de estas la resignación implícita en la ironía dadaísta aparece entreverada con una crítica mordaz, en un segundo grupo sintoniza con el espíritu de la época.

Sin duda John Heartfield será considerado en el futuro como el «Monteurdadá» por antonomasia,

pero en esta primera fase sus obras se dispersan en las revistas y apenas sedimentan en algo perdurable.



En la *Feria dadá* casi se convierte en el fotógrafo oficioso de sus compañeros, mientras el número 152 se refería a su intrigante fotomontaje ***Vida y movimiento en la Universal City a las 12 h. con 5 m. de mediodía* (1919, *a la izquierda*),** considerado en el propio catálogo como «una imagen dadaísta extraordinaria» que parece describir el caos como un fenómeno espiritual y una liberación de nuestras estructuras instintivas; una simultaneidad que se identifica con la vida vibrante de aquella *universal city* con la que soñaran ya los futuristas en el momento de su mayor agitación.

DADA COLONIA (1919-1922) M. ERNST

Según las informaciones del catálogo sobre la Feria dadá, el grupo de Colonia estuvo representado en ella por unas quince obras de H. Arp, J. Baargeld y M. Ernst. Aunque reconocido como dadaísta, no gozaba de excesiva simpatía entre los berlineses, lo que, a la inversa, era correspondido con su propia «contramanera dadaísta» y la adscripción de Grosz a los «idiotas más prominentes». En cambio, inicialmente, sintonizan con los de Zurich, al igual que, después, con los de París.

(…) Gracias a la amistad que desde antes de la guerra unía a M. Ernst con H. Arp, los dadaístas de Zurich conocieron en seguida las actividades de Colonia. La colaboración se incrementó cuando a comienzos de 1920 Arp reside una temporada en la ciudad del Rin, T. Tzara y M. Ernst intercambian sus primeras cartas y, entre todos, preparan la aparición de la revista *Die Schammade (Señal de rendición,* abril de 1920), en la que colaborará también el grupo de París. Invitados de nuevo a participar en una muestra del Sindicato de Artistas de Colonia, pero retiradas sus obras como indeseables, Baargeld y Ernst inauguran en mayo de 1920 la *Primavera temprana dada (Dada Vorfrühlung).* Si bien esta exposición alcanzó un gran éxito de público, despertó a su vez una indignación tal, que fueron destruidas algunas de sus obras y acabó siendo clausurada por la policía a causa de escándalo público y pornografía. ¡Hasta el timorato padre de Brühl pensaba que su hijo Max le estaba deshonrando! Menos mal que toda vez que fue retirado un *collage* de M. Ernst, en el que éste manipulaba un grabado de A. Durero: *Adán y Eva,* volvió a abrirse al público, mientras los expositores lanzaron con tal motivo el irónico cartel: «¡Dadá vence!... ¡Dadá está a favor de la tranquilidad y del orden!» (recurriendo a esta palabra en castellano).

El Grupo de Colonia se desdobló en seguida (…) Y si bien durante la primavera de 1920 T. Tzara fracasó en su intento de incluir a dos en la renacido *Sección de Oro,* en mayo de 1921 conseguía inaugurar Au Sans Pareil de París la *Exposición Dadá M. Ernst* bajo el lema *«Más allá de la pintura», y* prologada por A. Breton. Durante este verano de 1921 M. Ernst pasó las vacaciones en el Tirol en compañía de Arp y Tzara, lanzando incluso el manifiesto *Dadá al aire libre,* pero la llegada de Breton amenazó con una primera crisis dadá. Tras una visita de P. Éluard a Colonia, Ernst le ilustra durante el otoño su volumen poético *Repétitions y,* en 1922, *Les malheurs des immortels.* Precisamente en este último

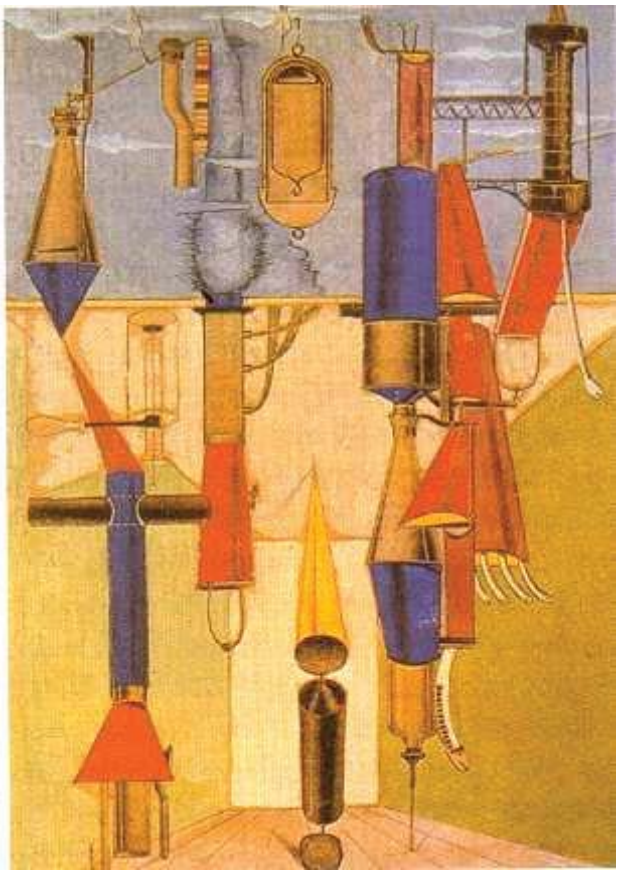
año se traslada a París, clausurando así la aventura dadá en Colonia y, muy pronto, también la de la capital francesa.

(…) Sin duda, **Max Ernst** (1891-1976) no sólo es el más prolífico de todos, sino el que ofrece una de las aportaciones más brillantes del dadaísmo alemán.

«En un día de lluvia en Colonia -escribía Ernst en sus *Notas biográficas* recordando una experiencia de 1919-, me llamó la atención el catálogo de un establecimiento de material escolar. Veo anuncios de modelos de todo tipo: matemáticos, geométricos, antropológicos zoológicos, botánicos, anatómicos, mineralógicos, paleontológicos y así sucesivamente. Elementos de una naturaleza tan distinta que el carácter absurdo de su amontonamiento producía una confusión visual y sensitiva, producía alucinaciones, confería a los objetos representados nuevos significados que cambiaban con rapidez. De repente sentí que mi "facultad de visión" se había intensificado tanto, que veía aparecer los nuevos objetos resultantes bajo un nuevo fundamento. Para fijarlos, bastaba un poco de color o un par de líneas, un horizonte, una costa, un cielo, un suelo de tarima y así sucesivamente».

En efecto, es cierto que Ernst no descubre el *collage,* pero no lo es menos que su uso difiere radicalmente del cubista o de sus compañeros dadaístas. Mientras los berlineses usufructuaban las imágenes fotográficas cotidianas y el caótico presente de la *universal city,* el renano prefería retroceder a las pesadillas y sueños de la infancia, así como a los modos más artesanales de la publicidad comercial y la claridad didáctica de los materiales escolares. Si los primeros activaban los fragmentos encontrados, el segundo era más pasivo y receptivo para desvelar lo maravilloso y lo banal, reduciendo al máximo la intervención del artista. En todo caso, aquel día lluvioso significó para él lo que la hora del mediodía para su admirado De Chirico y, a partir de esta epifanía, se dedicó a experimentar con los clisés tipográficos más variados, reelaborándolos sutilmente mediante el dibujo y la coloración, a través del juego imprevisible de montajes y desmontajes, transferencias y desdoblamientos, que originan las imágenes más insólitas e irónicas del universo técnico, vegetal o cotidiano.

Como hoy día sabemos, el material encontrado por Ernst procede de las láminas de un establecimiento de material escolar *(Kölner Lehrmittel-Anstalt,* 1914), ordenados alfabéticamente, que recorren el universo de la imaginación positivista respecto a los fenómenos naturales o incluso culturales, pero interpretadas desde la racionalidad propia del saber enciclopédico. Estas láminas presentaban dos rasgos que Ernst no hará sino acentuar cuando las transfigure en criaturas de otro orden mental: de acuerdo con sus exigencias didácticas, una claridad idealizada a través de un dibujo nítido y una coloración homogénea, y en segundo lugar, que sitúa por mera contigüidad y yuxtaposición a seres o cosas tan dispares como animales, vegetales u objetos de uso en un espacio topológico carente de perspectivas, aunque bastante unificado por el cromatismo. Desde estos supuestos, despliega una casuística compleja e imaginativa. Así, por ejemplo, (…) los extraños artefactos con que nos tropezamos en ***Demostración hidrométrica a matar por la temperatura (1920, a la izquierda***) están sacados de una lámina de *Física. d. Aparatos físicos singulares. 2. Mecánica,* pero los reagrupa de acuerdo con su interés volumétrico y las exigencias de una composición que los desplaza a unos parajes líquidos y transparentes bajo los cuales ha construido una cámara cerrada subacuática que se inspira en un interior de De Chirico. (…)



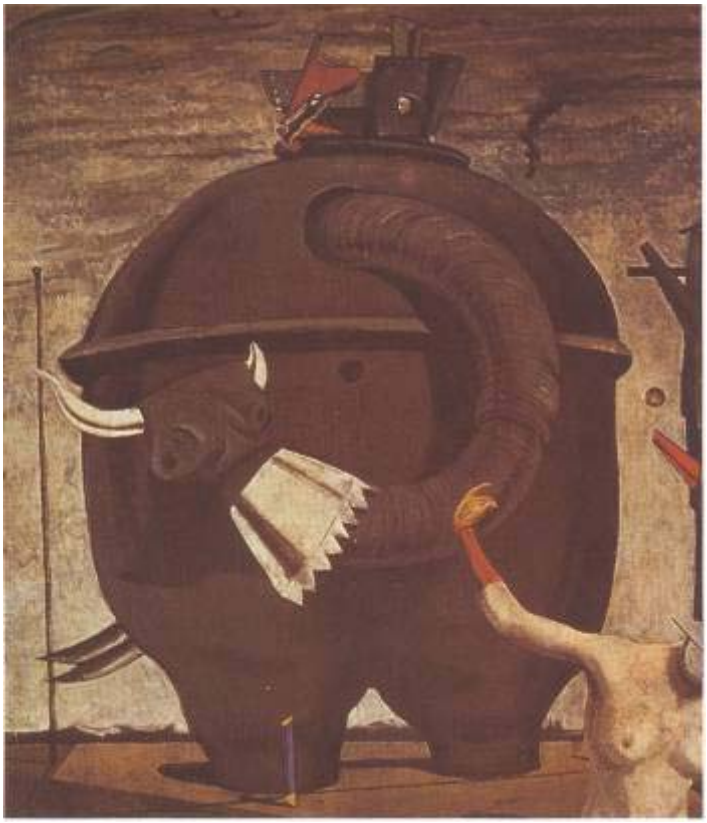
La apropiación de lo encontrado se amplía a los dominios de la anatomía y la zoología, pero no menos provocativos son los más próximos al ser humano. Así, por ejemplo, el escaparate de una sombrerería puede verse transformado en virtud de la conexión de sus unidades a través de unas formas tubulares que recuerdan a las de F. Leger.

De esta relación surgió ***El sombrero hace al hombre (1920, a la dercha*)**.

En otras series, en cambio, los materiales encontrados proceden de los libros y las revistas de finales del siglo XIX y están más escorados hacia el fotomontaje propiamente dicho, como apreciamos en ***Augustine Thomas y Otto Flake u Otto Flake sintetiza el arte del corsé al gusto de la suavidad del tejido, de la carne metafísica, Arp le gusta más la carne de las flores del mal (1920, abajo izquierda*)**.

Con estas obras se relacionan las ilustraciones que Ernst realiza para ***Répétitions (abajo derecha),*** de P. Éluard.Con toda intención hemos abusado en la transcripción de algunos títulos excesivamente largos, incluso casi intraducibles en ocasiones, ya que complementan el funcionamiento poético de las imágenes y, al operar a modo de parataxis, se integran en éstas con el mismo rango que lo visual. Y es que lo que más distingue a Ernst de los demás alemanes y más le acerca a los franceses es la enorme carga poética que se desprende de la unión de elementos que no tienen que ver

entre sí y la creación de un universo propio en donde predominan los fenómenos alucinatorios y la metáfora, todo guarda parentescos y se influye. «La técnica del *collage* -escribiría en *Más allá de la pintura* (1936) por referencia a su descubrimiento de 1919-, es la explotación sistemática de un encuentro casual o artificialmente provocado de dos o más realidades, extrañas en su esencia, a un nivel evidentemente poco apropiado para esto, y la chispa de poesía que salta en el acercamiento de estas dos realidades.» Precisamente esta chispa poética de sus *collages* es la que a partir de 1921 empieza a prender en su reencuentro con la pintura. ***La pubertad cercana a las pléyades* (1921, abajo a la izquierda)** será todavía una intrigante obra de transición, que se consumará en los óleos del mismo año: *Pájaro-pezculebra* y ***Celebes o el elefante Celebes***



(arriba a la derecha) .En esta última el elefante, con su volumen similar al de una caldera, se inspira en una ilustración encontrada en una revista inglesa de antropología y referida a una gigantesca figura de piedra perteneciente a la tribu Konkombwa en el sur del Sudán. La pintura está tomada desde el mismo ángulo, pero Ernst le imprime unas cualidades mecánicas añadiéndole además otros accesorios, y haciéndola resaltar sobre un fondo ambivalente, sólido y acuático, como sugiere el humo de un vapor o los peces que flotan en la parte superior a la izquierda; si atendemos a ese extraño objeto mecánico-vegetal que emerge a la derecha o al maniquí descabezado que parece indicar el camino al monstruo, salta a la vista tanto la composición a la manera de un *collage* como los diferentes sistemas de proporción y perspectiva. No parece fortuito por tanto que cuando P. Éluard lo visita en otoño de 1921, llevase esta pintura a París cual trofeo y anticipación de un surrealismo todavía no bautizado que tendrá en los óleos realizados tras su traslado a París, sus primeras confirmaciones.

DADÁ HANNOVER (1919-1922): K. SCHWITTERS

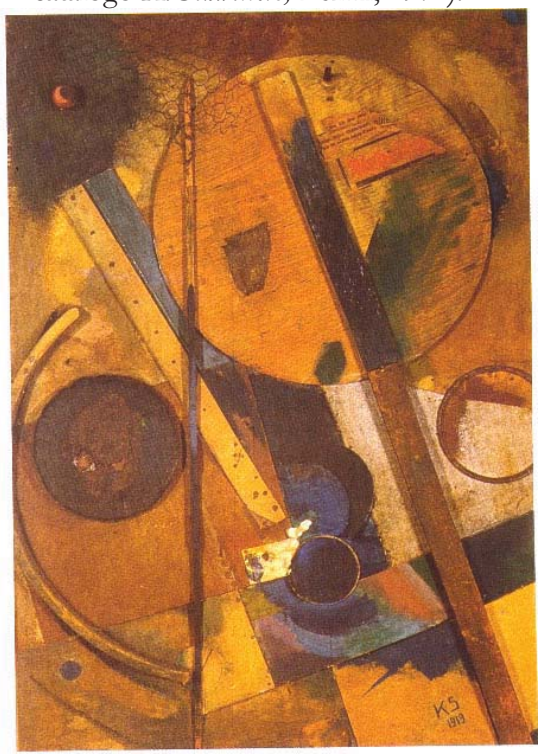
«Yo era dadaísta sin intención de serlo. Realmente soy Merz..., pero los demás me llamaban dadá.» El dudoso dadaísta que así se expresaba en una carta del 29 de marzo de 1947 a R. Hausmann no era otro que Kurt Schwitters (1887-1948), rememorando sus lejanos recuerdos en Hannover. Esta ciudad, proclamada desde el Congreso de Viena de 1814 la capital de la Baja Sajonia, era todavía a principios de siglo uno de los bastiones de la sociedad monárquica tradicional. Con anterioridad, salvo la ya olvidada estancia del filósofo Leibniz en ella, apenas había descollado y, en lo referente a la consolidación de lo moderno, había permanecido bastante ajena a la misma. Algo similar le había ocurrido al propio Schwitters, hijo de una familia de la pequeña burguesía, y, al decir de sus biógrafos, ejemplo «del tipo hannoveriano», exageradamente correcto y, por encima de todo, frío y poco propenso a las relaciones sociales. Tan poco, que, a pesar de que entre 1909 y 1914 estudió en la Academia de Bellas Artes de Dresde, no entabló contacto con los grupos más activos, mientras de 1914 a 1917, salvo un breve período como soldado, permaneció en su ciudad totalmente aislado.

No obstante, la situación en Hannover empieza a cambiar en plena contienda. En 1916 se fundaba la *Sociedad Kestner,* dirigida por Paul Erich Küppers y opuesta a la política artística que personificaba la Kunstverein y al gusto naturalista e impresionista hegemónico. Gracias a sus exposiciones fueron dándose a conocer pioneros modernos como M. Liebermann, L. Corinth o A. Hölzel, nuevos expresionistas como E. Nolde, A. Macke, P. Klee, L. Feininger, Schmidt-Rottluff o M. Melzer. Asimismo, organizó una serie de ciclos de conferencias en los que participaron hasta 1919 conocidos críticos y profesores como G. Hartlaub, W. Waetzold, W. Worringer, W. Hausenstein, M. Deri o K. Scheffler. No menos relevancia tendría la fundación en junio de 1917 de la *Secesión de Hannover* (1917-1931), cuyas muestras introdujeron el expresionismo ambiental.

Tras las anteriores iniciativas y otras de menor importancia, el clima expresionista predominaba en todos los ámbitos, aunque a su divulgación contribuyeron sobremanera revistas como *Der Morgen (La mañana,* 1918), *Das hohe Ufer (La orilla alta,* 1919-1920) *y Der Zweemann (El hombre doble,* 1919-1920). Sin duda la que más se acercó al radicalismo expresionista del momento fue la segunda, ya que en ella colaboraron A. Behne, W. Gropius, H. Poelzig y B. Taut. *Der Zweemann* también dio acogida a la literatura radical, pero precisamente fue en su primer número durante el mes de noviembre de 1919 en donde aparecieron las primeras poesías, litografías y ensayos sobre el «Merz» del propio Schwitters. Algo inseparable de la circunstancia de que su reconocido editor, Chr. Spengemann, fue el primer analista de *La verdad sobre Anna Blume* (1920), la obra poética pionera del artista. Por último, a la propagación del radicalismo y del dadaísmo contribuyó sobremanera entre 1919 y 1922 la editorial de Paul Steegemann, en cuya serie *Silbergäule («Caballos de plata. Una colección radical»)* aparecerían la mayoría de las obras de Schwitters y otras de Arp, Huelsenbeck y W. Serner.

A finales de 1918 Schwitters conoce en Berlín a Hausmann, pero cuando éste propone su incorporación al Club Dadá, Huelsenbeck se opone. Un rechazo que, según parece, obedecía tanto a sus vínculos con *Der Sturm y* sus preferencias expresionistas y abstractas, que le granjearon el apodo del «Kaspar David Friedrich de la revolución dadaísta», como, todavía más, por su actitud apolítica que tanto irritaba a los berlineses. Estos fueron los motivos por los que no fue ni invitado a la *Feria dadá,* o que en la introducción al *Almanaque dadá* Huelsenbeck hiciera una de las escasas alusiones personales: «Dadá rechaza por principio y de manera enérgica trabajos como la célebre *Anna Blume* del señor Schwitters.» Pero, justamente debido a estos trabajos, este señor había despertado el interés de los de Zurich, en particular de Tzara, quien incluyó ya en la publicación *Der Zeltweg* (octubre de 1919) algunas de aquellas poesías y dos reproducciones. En paralelo, las relaciones con Arp se intensificaron a raíz de la estancia indicada de éste en Colonia, pero, aun así, tampoco fue bien recibido en este centro dadaísta. Schwitters transitará aún en solitario la senda inexplorada del *Merz y* tan sólo en 1922, cuando ya se disolvía el dadaísmo, entraría en contacto con algunos berlineses y holandeses. Sin embargo, gracias a la americana Katherine Dreier, que se quedó deslumbrada al contemplar en *Der Sturm sus* obras, Schwitters pudo mostrarlas en 1920 en las casi mítica *Societé Anonyme* de Nueva York y, aun no alcanzando el éxito que poco antes había cosechado P. Klee, desde 1923 hasta 1942 estará presente en la escena americana.

A excepción de algunos incidentes aislados entre oficiales y soldados, la Revolución de Noviembre apenas repercutió en Hannover. No es de extrañar, pues, que al igual que la población y el mundo artístico, (…) Schwitters permaneciese al margen de la misma. Ello no quiere decir que en el ocaso de la sociedad guillermina, no se rebelase contra sus convenciones, pero ya desde ahora cuanto más destructivo y político se tornaba el ambiente, más exigía el arte puro y la construcción: «¡Y de repente -recordará Schwitters años después-, estaba allí la gloriosa revolución! No espero demasiado de semejantes revoluciones, para ello debe de estar madura la humanidad. Es un estrago como cuando el viento azota las peras verdes. Pero con ello terminaba el gran embuste que los hombres llaman guerra; ahora empezaba la efervescencia. Yo tenía que gritar al mundo mi júbilo. Para ahorrar, para ello tomaba lo que encontraba, pues éramos un país empobrecido. También puede gritarse con los desperdicios y esto era lo que hacía al pegarlos y clavarlos. Lo llamé Merz, pero era mi oración por la salida de la guerra... Esto es Merz. Era como la imagen de una revolución en mí, no tal como era, sino tal como tenía que haber sido» (citado por W. Schmalenbach, «Schwitters-Kunst und Politik», en catálogo K. *Schwitters,* Berlín, 1971).



Este testimonio clarifica ciertas motivaciones de su incipiente poética del desperdicio y las divergencias con los que él denominaba con desprecio los *«Hülsendadaisten» (Los* dadaístas de cascarilla), a saber Huelsenbeck y sus aliados. A semejanza de tantos expresionistas, cifraba sus esperanzas en la revolución del espíritu a través del arte. Sus experiencias se aglutinan desde 1919 en la denominación *Merzkunst* (arte Merz) que abarca a la pintura *(Merzmalerei o Merzbild),* el dibujo *(Merzzeichnung) y* la poesía *(Merzdichtung),* pero que pronto lo amplía al teatro *(Merzbühne) y,* en 1922 a la arquitectura y al mundo entero *(Merz-Welt). No* menos explícita es su intención de imponerlo como una alternativa a todos los ismos, incluido el dadaísmo, y hasta ensalzarlo como un nuevo género expresivo. Sin embargo, Arp, Hausmann y Tzara lo consideran como una manera peculiar de su ismo, algo que, aunque sólo fuera como promoción, reconocía Schwitters. Por si no bastase, la etimología de aquel término se apoyaba en un supuesto juego lingüístico(…)

Gracias a su actividad como diseñador en una fábrica de Hannover en 1917, Schwitters se familiarizó con los objetos maquinistas, sintiéndose atraído por las ruedas y las máquinas como abstracción del espíritu humano. Las ruedas tendrán desde entonces una presencia frecuente en sus obras, así como las analogías entre lo mecánico y lo cósmico o la oscilación entre lo último y la abstracción. Pudo incluso no ser una casualidad que cuando en enero de 1919

Entre los primeros ejemplos *Merz* ilustrativos de esta orientación encontramos *Rotatorio* (1919; título original: *Círculo de los mundos*) *o* ***El cuadro del trabajador*** **(1919, arriba, izquierda).**
En particular, el último citado bien pudiera evocar lejanamente en su composición *a El planeta Mercurio pasa delante del sol* (1914) de G. Balla, pero, al resaltar la materialidad, Schwitters hace ya gala de su capacidad para instaurar analogías artísticas a través de relaciones extra artísticas.

Pero la metáfora cósmica parece estar todavía más explícita en ***El cuadro de las estrellas*** **(1920, pag. Siguiente a la derecha).** Sólo que en éste se ha desmitificado el cosmos expresionista idealizado gracias a la ironía y a ese culto profano a los materiales encontrados objetuales o a los fragmentos de la vida cotidiana: desde las tapaderas, los listones de madera, las telas metálicas y otros jirones de vida hasta el supuesto homenaje al trabajador. Incluso los fragmentos de periódicos y de la tipografía propia de la época suscitan asociaciones de situaciones cotidianas y hasta políticas, como canciller del Reich, sangriento, hambre, corrupción, elevación, etc., en los que Schwitters no toma sin embargo,

como los berlineses, posición alguna, sino que reserva al espectador esa capacidad de establecer relaciones.

El Merz, en cualquiera de sus modalidades, está formado con pequeños objetos y fragmentos encontrados de cualquier naturaleza, unidos entre sí mediante clavos, engrudo y diversos procedimientos de pegado y sujeción. Ciertamente en él Schwitters cultiva el principio de indiferencia de la nada, aunque a su aire. Como sugería él mismo, *Men* es «el descubrimiento de un conglomerado artístico en un mundo no artístico» («Banalitäten», *Merz 4,* julio de 1923). A su vez, en reiteradas ocasiones matizará que «lo que el material empleado ha significado con anterioridad al empleo en la obra artística es indiferente, siempre que en la obra de arte haya recibido un significado artístico a través de la valoración» («Dadaismus in Holland», *Merz I,* enero de 1923). Pero entre las sucesivas operaciones de selección, delimitación, valoración del material y adscripción de significados inéditos, se interpone siempre la descontextualización, pues «el artista reconoce que en el mundo de las formas aparenciales que le envuelve, sólo necesita delimitar cualquier detalle y sacarlo de su contexto» *(Zusammenhang) («i», Merz 2,* núm. 1, abril de 1923).

Ya insinuábamos que los *Merz* alimentan una tensión permanente entre lo objetual y la noción «abstracta» que le subyace. Para mejor comprenderlos, vale la pena abusar de sus palabras tempranas: «El material es tan inesencial como yo mismo. Lo esencial es el fomar. Dado que el material es tan inesencial, tomo todo material arbitrario si así lo exige el cuadro... Los cuadros de la pintura *Merz* son obras de arte abstractas. La palabra *Merz* significa esencialmente el agrupamiento de todos los materiales imaginables para objetivos artísticos y, técnicamente, la valoración por igual de los materiales singulares. La pintura *Merz* por tanto no se sirve de los colores y del lienzo, del pincel y de la paleta, sino de todos los materiales perceptibles para el ojo... La rueda del cochecito para niños, la tela metálica, las cuerdas, el algodón, son factores con los mismos derechos que el color» *(«Die Merzmalerei», Der Zweemann, I,* núm.1, 1919).

En 1919 Schwitters había realizado algunos dibujos y acuarelas tomando como motivo los molinos de viento. En ellos coexisten todavía las ruedas con las formas puntiagudas de sus aspas, pero serán precisamente sus analogías los gérmenes de las composiciones más dinámicas, en sintonía tanto con el cubo-futurismo como con Feininger. (…) Compuesto todavía con elementos circulares, aunque cercados por diagonales puntiagudas, en el último remiten las técnicas del *collage y*

casi desaparece lo objetual, en aras de la abstracción. Aun así, subsistirán las ambivalencias señaladas, las cuales se acrecientan en el que puede ser considerado como la máxima expresión de esta orientación: ***Merzbild treinta y uno*** (1920), en el que es hegemónico el dinamismo puntiagudo de la diagonal, la factura de los colores y las transparencias de las texturas son sutiles, y la transfiguración de lo encontrado casi se torna abstracción pura. No en vano ya durante 1920 y mucho más a partir de 1921, estas formas, sobre todo en los *collages* de pequeño formato, escoran hacia juegos cromáticos puros.

En paralelo a esta deriva, en un segundo grupo de *collages* son eliminados los vestigios objetuales a favor de los fragmentos encontrados del universo de la imagen. Pero en él nos es posible distinguir a su vez aquellos otros cuya estructura compositiva es similar a los objetuales y otros más próximos al fotomontaje de los berlineses, a menudo relacionados con el mundo de la moda. Posiblemente, uno del los más divulgados e influyentes sea el ***Merz 158. Das Kotsbild*** (**1920, *a la dercha***)

Según manifestaba Schwitters, el «teatro Merz, que hasta ahora sólo pude elaborar de un modo teórico, es la obra de arte total Merz» («Merz», *Der Ararat II,* 1921). Como se recordará, esta concepción está muy próxima a la de Kandinsky en la época del *Jinete Azul,* pero a no tardar esta aspiración derivaría a la *Construcción Merz (Merzbau)* que iniciaría en 1923. No obstante, dos años antes había publicado nada menos que en el órgano de los arquitectos visionarios un proyecto bastante torpe aunque indicativo de sus intenciones: *Castillo y catedral con foso*. Con tal ocasión, define con más claridad el «proyecto Merz para la arquitectura», el cual «reúne a cualquier material según un sentimiento arquitectónico para obtener un efecto que la arquitectura pueda imitar. La utilización de materiales arbitrarios significa una ampliación de la fantasía... La arquitectura es en sí misma el género artístico más orientado a los pensamientos Merz» («Schloss und Katedrale mit Hofbrunnen», *Frühlicht,* núm. 3, 1921-1922).

Aunque el proyecto Merz busque su consumación después de estas fechas, a partir de 1922 en la obra de Schwitters se produce un sorprendente cruce entre dadaísmo y constructivismo que se inscribe ya en el contexto más amplio y universalista del segundo

---

Anexo (fuera de texto)

Breve cronología de sucesos y contextos significativos del período 1907 y 1920, desarrollados en el apunte

- 1907- París, Madmoiselles D'Avignon y el surgimiento del cubismo.
- 1909- Berlín, Cabaret Neopatético (pre-dadaísta)
- 1909- Paris, Manifiesto Futurista
- 1909 (circa)- Viena, S. Freud plantea su investigación psicoanalítica partiendo de la actividad onírica
- 1910- Milán, De Chirico designa a su pintura como 'Metafísica'
- 1911- Paris, Duchamp experimenta con registros de movimientos en fotografía.

- 1911- Munich, se conforma el grupo Der Blaue Reiter con Kandinsky, Jawlensky, Marc, Macke, Klee
- 1912- Paris, Duchamp presenta 'Desnudo bajando una escalera'
- 1912_ Kandinsky publica 'De lo espiritual en el arte'
- 1913- Milán, Balla presenta 'Vuelo de golondrinas'
- 1913- Paris, Duchamp presenta 'Rueda de bicicleta sobre taburete'
- 1913- Alemania, se disuelve el grupo El Puente
- 1913 – New York Armory Show, exposición abierta al arte de vanguardia donde se expusieron obras de algunos cubistas y de los primeros abstractos americanos residentes en París, y donde la estrella fue "Desnudo bajando una escalera" de M.Duchamp. En esta exposición, 1250 trabajos de artistas europeos y americanos, por primera vez se mostraban obras de Picasso, Kandinsky y Duchamp en USA; y además, en salas separadas se expusieron obras de Cezanne (la compra de una de las colinas de este autor, por el Metropolitan Museum, señala la integración del modernismo a los canales oficiales del arte), Redon, Gauguin, Van Gogh, Matisse, cubistas y futuristas. A mediados de siglo, Nueva York era ya el centro indiscutido del arte mundial. Muy importante, para que esto sucediese, fueron la emigración de grandes artistas de vanguardia europeos, que huyendo de guerras, posguerras y persecuciones, se radicaron en New York (que ya en el 1900 era una gran ciudad con una población de tres millones y medio de habitantes) y también en Chicago (con una población a principios de siglo de un millón y medio de habitantes). Otro elemento de carácter fundante fue la acción de coleccionistas y galerías, que desde un comienzo, se fueron orientando hacia el arte de vanguardia. Si bien la idea original de esta exposición surge dos años antes por iniciativa de un grupo de artistas que se conformaron en la AAPP (Asociación americana de pintores y escultores) en su búsqueda de espacios y sponsors fueron sumando importantes personajes del hacer cultural norteamericano, que se convirtieron en los más activos gestores de la institucionalización del arte de vanguardia: Lillie Bliss y Abby Aldrich Rockefeller a través del Museum of Modern Art (MOMA), Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942) a través del Whitney Studio Club después convertido en el Whitney Museum for American Art.
- 1913- Picabia lanza la idea de un arte 'amorfo', que no sólo no representa, sino que es simplemente un gesto.
- 1914- Comienza la 1º guerra mundial
- 1915- el fotógrafo norteamericano Alfred Stieglitz funda la revista "291", nombre de su galería de la Quinta Avenida (que desde los años previos a la 1ª guerra mundial hizo conocer los movimientos de vanguardia de París), a través de ellas y de conferencias apoyó y difundió a los primeros abstractos. Esta revista anticipa muchos de los temas del movimiento dadaísta, al que se unirá en 1918. Contó también con la colaboración de Picabia, al que pronto se sumará el pintor y fotógrafo Man Ray, quienes serán los artífices del foco vanguardista en Norteamérica.
- 1916- Zurich, nace Dadá, cuando el poeta rumano T.Tzara, los escritores alemanes H.Ball y R. Huelsenbeck y el pintor y escultor H.Arp fundan el Cabaret Voltaire, un círculo literario y artístico carente de programa, pero dedicado a ironizar y desmitificar todos los valores constituidos de la cultura.
- 1917- Aparece la revista Dadá con la que colaboran Arp, Janco y Tzara, y artistas que no participaron del movimiento Dadá como Delaunay, Kandinsky y De Chirico (el dadaísmo fue un movimiento que opuesto por principio a todos los ismos, florece sin embargo, como un foco de energías internacionales en el que convergen artistas participantes de todas las corrientes de vanguardia)

- 1917- Barcelona Se funda la revista '391', dirigida por Picabia.

- 1917- Marcel Duchamp y el nacimiento del ready made. Un comité de artistas en la órbita de Arensberg rechazaba en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de NY la *Fuente* (1917), una extraña obra firmada por R. Mutt, pseudónimo bajo el que se ocultaba uno de sus miembros, M. Duchamp. El objeto utilitario enviado, se trataba de un urinario de porcelana Bedfordshire con labio parecido a los que se ofertaban en el *Mott's Plumbing Fixtures: Catalogue A* (Nueva York, J. M. Mott Ironworks, 1908), que tenía local en Nueva York para la clientela más refinada y se anunciaba en *Vanity Fair,* ya que el pseudónimo adoptado, Mutt, no era sino un juego lingüístico con el nombre de la firma Mott, que, por otra parte, era el protagonista de un conocido tebeo de humor.
- 1917- Paris, el poeta Apollinaire, vocero mayor de la vanguardia, acuña el término 'Surrealismo'
- 1917- Moscú, Malevich expone 'Cuadrado blanco sobre fondo blanco'
- 1918- Tomas Mann propugnaba 'una revolución conservadora' en 'Consideraciones de un apolítico'; mientras Spengler publica 'La decadencia de Occidente' y en las artes visuales se habla de 'la vuelta al oficio'. En Alemania para Otto Dix, G. Scholz y G. Schrimff esta 'vuelta al oficio' no se resuelve en un retorno a los viejos maestros, sino en una nueva visión de la realidad tamizada por los aportes de las vanguardias (entre la pintura metafísica y el ala más verista del surrealismo)
- 1918- Alemania pierde la guerra, estalla la revolución y se proclama la República de Weimar
- 1918- Zurich, Tristán Tzara difunde su Manifiesto dadaísta, frente a la 'locura agresiva total de un mundo en manos de los bandidos que se destrozan los unos a los otros y destruyen siglos'
- 1918- Munich, Huelsenbeck proclama el 1º discurso Dadá en Salas de la Secesión.
- 1918- En Colonia M.Ernst, y en Berlín Grosz y Hausmann (entre otros) 'inventan' el fotomontaje, nombre adoptado de común acuerdo.
- 1919- Se funda la revista Der Dadá, dirigida por Hausmann, a la que posteriormente se incorpora G.Grosz
- 1920- Moscú, Tatlin presenta la maqueta para el 'Monumento a la 3º Internacional'.
- 1920- New York, aparece la "Société Anonyme", fundada por Duchamp y Katherine Dreier, que comienza a reunir la más importante colección de pintores del siglo (actualmente se exhibe en el museo de la Universidad de Yale)
- 1920- 1º Feria Internacional Dadá en Berlín, Almanaque Dadá.

Marcel Duchamp, ***Tu m'*, 1918,**

óleo y lápiz sobre lienzo con imperdible y cepillo para limpiar una botella, 69,8 x 313 cm

LA VANGUARDIA HOLANDESA EN LAS ARTES

1917: LA FORMACIÓN DEL 'DE STIJL'

Precedido de una notoria crítica, entre 1915 y 1917 Th. van Doesburg estaba empeñado en ganar adeptos y consolidar un «Nuevo movimiento» holandés comprometido con una modernidad radical. (…) Por diversos canales Th. van Doesburg conocía las últimas obras de un pintor al que admiraba, P. Mondrian, y de otro menos conocido, B. van der Leck, ambos residentes en Laren. La fusión de los artistas de los dos polos como fruto de numerosos contactos epistolares y personales facilitó la fundación de un órgano para este «nuevo movimiento». *De Stijl* (El estilo), que así fue bautizada la revista cuando apareció en octubre de 1917, se convirtió en embrión de una aportación holandesa al arte moderno, si bien su *Manifiesto I (De Stijl, II, 1,* 1918), no saldría a la luz hasta el año siguiente; firmado por Th. van Doesburg, R. van't Hoff, A. Kok, P. Mondrian y G. Vantongerloo, declinaron hacerlo B. van der Leck, Oud y Wills, quienes, a pesar de ello, se habían incorporado al grupo.

Si Th. van Doesburg era su principal animador, Mondrian era el artista respetado por todos y, a pesar de los altibajos, sus relaciones fueron hasta 1924 garantes para su continuidad. La revista desprendía a su vez una imagen de cohesión que estaba alejada de la realidad, ya que, a pesar de proclamar la lucha contra la individualidad en aras de lo colectivo, nunca se borraron las diferencias ni faltaron las disensiones y abandonos. Ahora bien, asumidas frente a las visiones heroicas o idílicas las diferencias, ¡qué duda cabe!, es posible rastrear las afinidades en las obras mismas, así como en los fructíferos debates que sedimentan en los ensayos de Mondrian sobre *La nueva imagen de la pintura (De Stijl,* 1917 y 1918), o de Th. van Doesburg en *Principios del nuevo arte plástico (*1919), que tanto contribuyeron a difundir las ideas neoplásticas por Europa.

En más de una ocasión, al trazar una genealogía a este nuevo purismo artístico, se ha invocado tanto la vivencia del paisaje holandés llano y tranquilo cuanto la tradición puritana calvinista, así como el trasvase de aquella lejana *Ethica, ordine geometrico demonstrata* de la gloria nacional B. Spinoza. Sin soslayar estas sugerentes sintonías, los artistas de *De Stijl* siempre se alinearon con la tradición moderna que, en lo referente a la forma, discurre de Cézanne al cubismo y, en la cromática, tiene como punto de partida a su paisano V. van Gogh. Aún más, acorde con su visión evolutiva, consideran a su movimiento como el eslabón final e irreversible, ya que, como matizaba Mondrian, «la ruptura (cubista) de la forma tuvo que ser reemplazada por la *interiorización de la forma en la línea recta.* Sin embargo, la Pintura Real Abstracta tuvo que llegar a este punto por el camino seguido por el cubismo: *por la abstracción de la forma natural de la apariencia»* («La nueva imagen de la pintura», *De Stijl, 1* de noviembre de 1918).

Ya analizamos en su momento cómo la pintura de Mondrian se había deslizado desde el cubismo figurativo a otro abstracto. La abstracción será también el primer rasgo en el «nuevo movimiento», si bien en esta fase inicial se producirá la transición de una abstracción que delata aún la trama rítmica de lo real a otra ya radical en la exploración de unas leyes estructurales que presidirá la elaboración de un lenguaje preciso con los elementos más simples. (…)

Si por la vía destructiva De Stijl se oponía por igual al naturalismo en pintura y al historicismo en arquitectura, recusando toda la historia anterior, no era sino para reconducir cada una de las artes a su grado cero a través de unos primeros principios objetivos y con validez universal o, como diría Th. van Doesburg parafraseando a H. Wölfflin, para encontrar unos nuevos «principios generales y elementales del arte plástico». Es sabido que, como proyecto, éstos se reducían, por un lado, a la línea recta en vertical u horizontal y al ángulo recto, y por otro, a los tres colores primarios y al blanco, el gris y el negro como subsidiarios de las superficies planas. La «nueva imagen», identificada con la realidad abstracta, se logrará articulando estos mínimos elementos a través de las *relaciones puras,* invocadas de continuo por la poética de *De Stijl.*

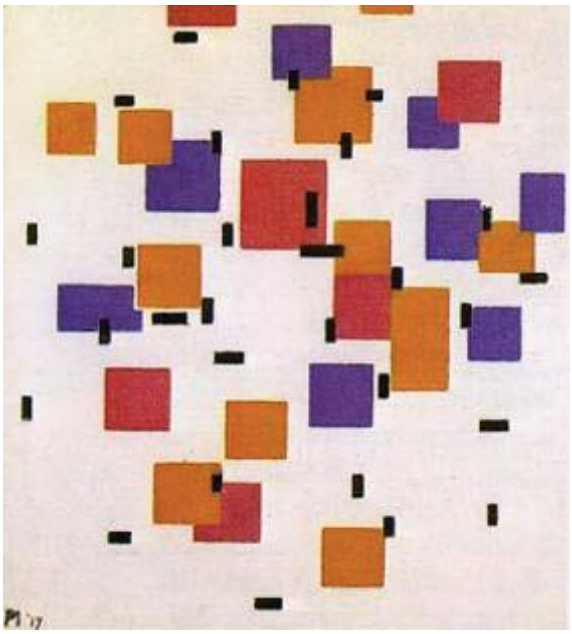
Cuando, abandonando la idea inicial de titular *La línea recta* a la revista, optaron por *De Stijl,* la pretensión del grupo no era crear un estilo más, sino *El estilo,* tal vez el único: La Pintura Real Abstracta, correlato, de acuerdo con Mondrian, «del artista verdaderamente moderno (que) ve la metrópoli como la vida abstracta formada..., el lugar desde donde tiene que originarse el Nuevo Estilo» («La nueva imagen de la pintura», *De Stijl, 1* de noviembre de 1918). (…) *El estilo,* por consiguiente, cristalizará tanto en

unas ciertas constantes formales cuanto en una voluntad artística que, irrumpiendo más como un proyecto a desplegarse que como una realidad consumada, mira al futuro de una creación colectiva de la que el grupo holandés no es sino un adelantado, confiando en que se le unirán otros muchos en un próximo futuro.

«La guerra, declaraba el *Manifiesto I,* está destruyendo el viejo mundo con todo lo que en él se contiene: la preeminencia de lo individual en todos los campos». Pero el oponerse a la vieja conciencia no implica sólo el luchar contra este individualismo burgués, cuya encarnación artística era el expresionismo, sino también el sintonizar con una conciencia «nueva de la época... dirigida a.lo universal», categoría estética y artística que se tiñe de una profunda coloración ética. No obstante, aunque R. van't Hoff y J. Wills, que se proclamaban «comunistas hasta la medula», tendían a vincular la renovación artística con la revolución política, **los restantes miembros se oponían a que la política entrara en *De Stijl,* confiando en que la renovación artística surgiría de una manera espontánea como secuela de un cambio social, y si simpatizaban con el socialismo era debido a que luchaba contra el individualismo.** Ciertamente *De Stijl* en cuanto sublimación en el orden era el contrapuesto a la anarquía y la estética del caos dadaísta, pero su escepticismo político tardío quedó explícito en el *Manifiesto III (De Stijl,* IV, 8, 1921) cuando, criticando las ridículas Internacionales I, II y III, proclaman, curiosamente cercanos al expresionismo radical berlinés, que «la Internacional del espíritu es *interior,* inexpresable... Fuerza espiritual. Con esto se está formando un nuevo orden del mundo.»

Precisamente, *«Hacia un nuevo orden del mundo»,* subtítulo de este Manifiesto III, era lo que venían persiguiendo a través del nuevo equilibrio artístico de lo universal, encumbrado en la obra artística a modelo anticipatorio para una sociedad de relaciones armónicas, pues, como había adelantado Mondrian «así como en el arte se ha construido un plasticismo nuevo, la visión pura plástica tiene que construir una sociedad nueva» («Realidad natural y realidad abstracta», *De Stijl, II,* 12, 1919). El equilibrio neoplástico se erigía así como el «gran comienzo» de una variante de la utopía artística que, a partir de una nueva plástica, impulsaba una «nueva realidad», «su reconstrucción en la vida». Desde esta aspiración quedaba comprometido con una realización de lo artístico cuyos primeros pasos serían el «estilo puro monumental» o la «síntesis monumental de las artes», inspirada en la tradición decimonónica del «arte comunitario» en su doble vertiente artística y social, y su culminación «la realización del neoplasticismo en la arquitectura.»

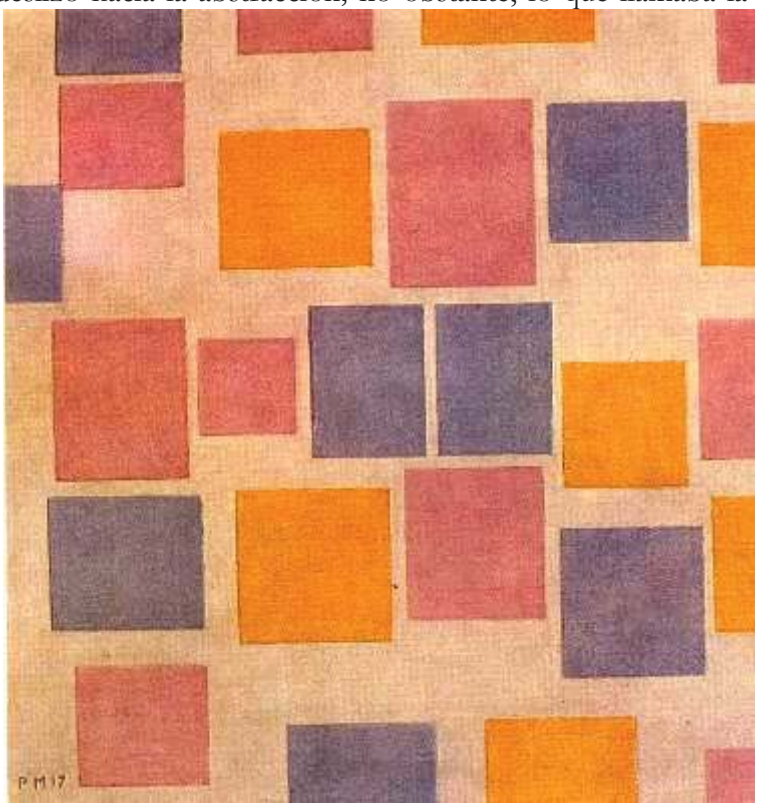
LA FASE HOLANDESA DEL DE STIJL EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA (19171921)



***De** Stijl* era ante todo un grupo de pintores que se entregaron con ardor neófito a la realización de la idea neoplástica en la pintura con la intención de trasvasarla a las restantes artes y al entorno humano en su conjunto. Aunque aspira a la fusión de, las artes en la obra de arte total, antes de unificarlas es preciso deslindar con esmero la naturaleza y los límites de cada género, así como que se haya plasmado en cada una de ellas el principio general neoplástico. En virtud de ello nos es posible abordar por separado la pintura, la escultura, el diseño o la arquitectura.

Las ***Composiciones en color (azul) A** y B* pertenecen a un momento de transición en la pintura de **Piet Mondrian**(…). Esta serie puede ser considerada como la primera propiamente neoplasticista(…). En contraste con la fuerza cubista centrípeta, estas composiciones irradian centrífugamente hacia los bordes, mientras los colores operan conjuntamente

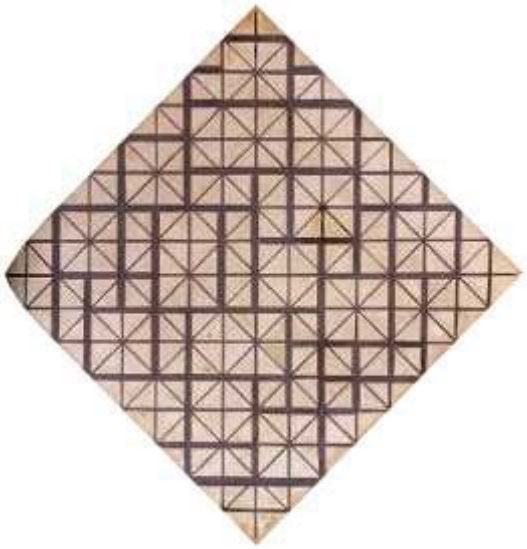
con las formas. Y sobre todo, en ellas ya no se abstrae, como sucedía en las precedentes de los motivos reales, sino que se recurre a las relaciones puras para expresar la armonía.
Su compañero **Bart van der Leck** (1876-1958) tenía también tras de sí una brillante trayectoria como pintor, pero cuando se encuentra en 1916 con Mondrian en Laren, las influencias empiezan a ser recíprocas. En efecto, en un primer momento Van der Leck, siguiendo un proceder similar al de las series ya analizadas de Mondrian, se deslizó hacia la abstracción; no obstante, lo que llamaba la atención de **Mondrian** era que, incluso cuando seguía siendo figurativo, empleaba unos planos compactos y unos colores que se inspiraban más en Van Gogh que en los cubistas. (…) Esta manera es la que precisamente se consolida en plenitud con un motivo inspirado en *La salida de la fábrica* (estudios figurativos previos desde *1908)* que se transfigura en la ***Composición n.'3*** *y n.'4 (1917*).



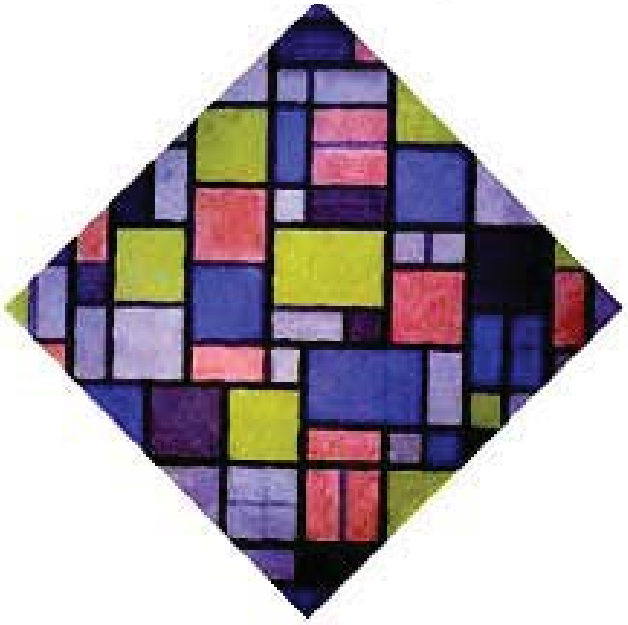
Aunque **Theodor van Doesburg** *(1883-1931)* era un conocido propagandista del arte moderno desde *1912,* como pintor seguía practicando un cierto realismo filtrado a través del temperamento, y sus maneras eran tan oscilantes como volubles sus opiniones, pues tanto emulaba a Matisse,o Kandinsky como a Cézanne y el cubismo; no obstante, desde 1915 sus preferencias se decantan hacia la obra reciente de Mondrian. Y (…)en ***Ritmo de la danza rusa*** **(1918),** reconcilia la abstracción estilizada de Bart van der Leck con la intensidad de los colores primarios y secundarios de Mondrian.

(…) Sin pasar por alto las diferencias, la pintura de los miembros de De Stijl se saldaba durante este primer año con ciertas confluencias e intereses compartidos, como la transición hacia la abstracción, el recurso a las líneas o franjas verticales y horizontales, los planos de colores puros, la composición centrífuga, que a lo largo de *1918* se verán fortalecidos por la presencia del ángulo recto y la sedimentación en relaciones puras. Animados por un clima experimental en el que nada estaba prescrito, la introducción del ángulo recto generará un sistema reticular, regular o no, que si atendemos a su vigencia hasta *1924,* podría ser considerado como base de su composición.
Insatisfecho por las soluciones halladas para fusionar los planos cromáticos y los fondos, así como para neutralizarlos en cuanto formas singulares, a comienzos de *1918* P. Mondrian explora un recurso que había insinuado en pinturas de *1914:* al extender el cruce y cerramiento de las verticales y horizontales a toda la superficie surge un sistema reticular que neutraliza, hasta identificarlos, los efectos de profundidad entre las figuras (los rectángulos o cuadrados flotantes) y los fondos blancos, concede relevancia a las líneas grises o negras y favorece un

continuum espacial interactivo y virtualmente ilimitado que se expande hacia el exterior y el entorno. Este cambio es perceptible tanto en las composiciones rectangulares o en las de rombo que realiza entre 1918 y 1919. En efecto, ***Rombo con líneas grises*** **(1918**, derecha**)**

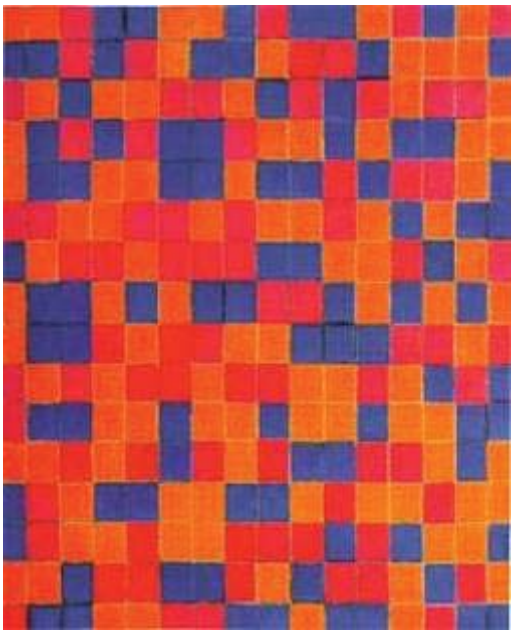


es un cuadrado girado 45º y dividido en 8 x 8 cuadrados más pequeños, subdivididos a su vez mediante un cruce de diagonales en cuatro triángulos. Pero, tal como se aprecia en otra versión (1919) o en *Rombo de planos ocres y grises* (1919) estos triángulos sólo operan cual estructura subyacente para introducir tensiones entre la medida y el ritmo asimétrico,



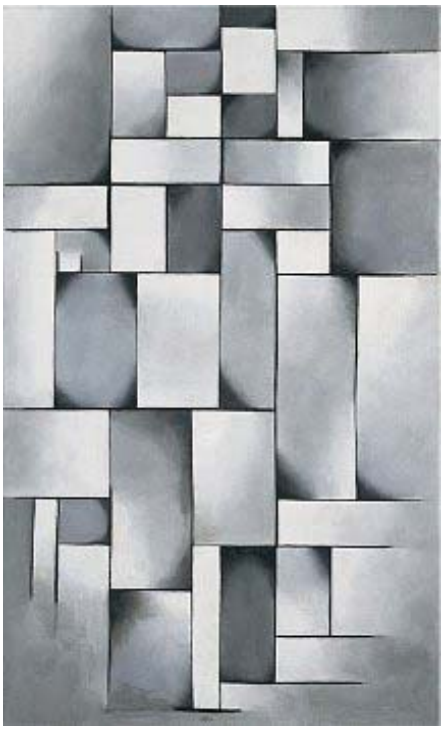
mientras en el desenlace final, ***Rombo con planos cromáticos*** **(1919**,*izquierda)* han sido eliminados por completo. Sabemos además que estas pinturas fueron concebidas en diagonal, pero que al colgarlas como si fueran de formato romboidal, las restituyó la agrupación en verticales y horizontales.

Finalmente, la impronta neoplatónica le llevó a experimentar con una estructura geométrica tan elemental como las ***Composiciones tableros de damas, colores oscuros y claros*** (1919, derecha) a partir de una estructura modular que toma al cuadrado como unidad repetitiva sometida a unos ritmos cromáticos intuitivos o incluso repintando los colores.

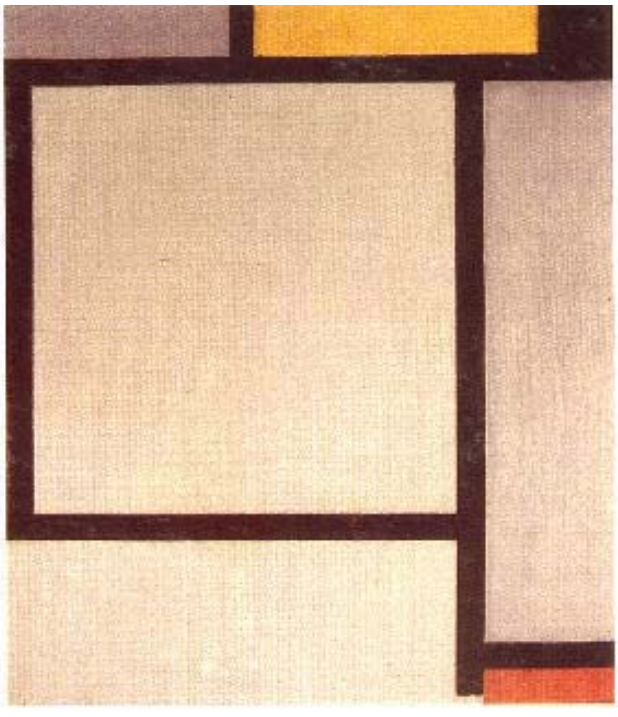


Aunque sea de una manera intuitiva y auxiliado por las técnicas distributivas de la vidriera, Th. van Doesburg sigue los pasos de Mondrian. Así, por ejemplo, en *Composición en disonantes* (1918) recurre a la estructura reticular irregular que, sin embargo, como delatan los estudios previos, se origina a través de la transfiguración abstracta de lo real. Algo de lo que solamente se desligará a lo largo de este año, como apreciamos en ***Composición en gris*** **(1918-1919**- pag. 194 izquierda**)** y ***Composición XXII*** **(1920** - pag. 194 derecha**)** (…) emplea unos elementos básicos similares, pero se

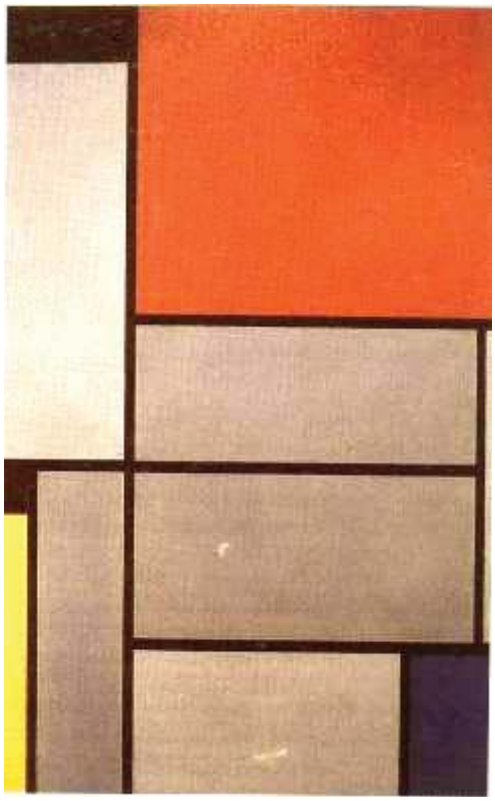
diferencia por eliminar las líneas de separación de los planos cromáticos y debido a la mera agrupación topológica de éstos que acentúa la asimetría.



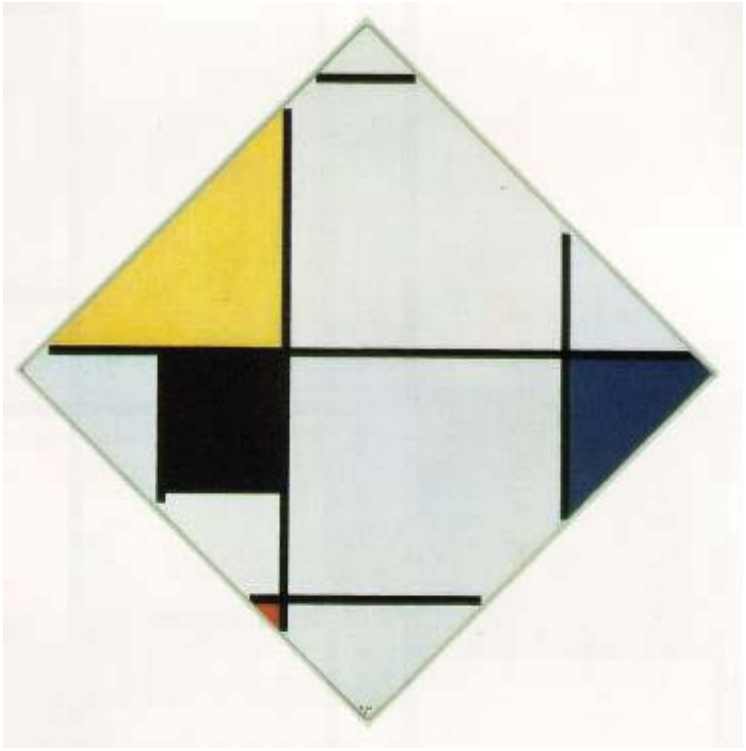
Cuando en junio de *1919* Mondrian se establece de nuevo en París sin mantener apenas contactos con sus compañeros en Holanda, depura sus pinturas de las vacilaciones experimentales y alcanza la plena madurez en un lenguaje neoplástico intransferible. (…)
En efecto, a partir de *1920* Mondrian deja a un lado el sistema modular, pero no la retícula irregular, cuadrada o rectangular, que sigue articulando en planos de color delimitados por la vertical y la horizontal. Asimismo es el momento en que salva la distancia entre los principios invocados y las plasmaciones concretas, pues, como se aprecia en las nuevas ***Composiciones en rojo, amarillo y azul (1920)***, se decidió finalmente por el empleo de los colores primarios en su pureza y por el «no color»: blanco, gris y negro, que en algunos casos es incluso más determinante que los primeros; igualmente, con el fin de resaltar la cohesión de los planos, los separa con unas líneas negras muy gruesas que por algunos lados del cuadro bordean su frontera exterior. Incluso en algunas versiones, *Composición con rojo, amarillo, azul y negro* (1921) o
Tableau I **(1921 –** pag.195**),** introduce en uno de los lados de la parte superior un gran cuadrado rojo que desequilibra con su desproporción a los demás y acentúa centrífugamente la asimetría. Poco después se producía una drástica reducción de planos y una simplificación de los elementos en dos direcciones.



Si observamos *Composición con rojo, amarillo y azul,* todo se estructura en torno a un plano de desproporcionada dimensión y definido por el «no color»: gris o blanco, al que rodean otros de colores primarios que apenas se insinúan desplazados a los bordes.



En virtud de estas descompensaciones destruye cualquier reminiscencia de centro o de relaciones jerárquicas en beneficio de una asimetría entre elementos equivalentes pero no idénticos, una segunda dirección, en cambio, retorna el ***Rombo*** **(1921),** pero con características similares que en la anterior en lo referente al predominio del «no color» y sus desplazamientos hacia los bordes.



DE STIJL Y SU RELACIÓN CON LA ARQUITECTURA (1922-1928)

Tras la partida de Mondrian para París en el verano de 1919, las estancias de Th. van Doesburg en Berlín o Weimar y las sucesivas deserciones de otros miembros del De Stijl, hacia 1921 se cierra la fase holandesa del movimiento. Van Doesburg, casi el único en avivar su espíritu a través de la publicación ininterrumpida de su revista intentará buscar nuevos adeptos y alianzas en el marco de las vanguardias, sobre todo de la Internacional Constructivista en Berlín y la Bauhaus de Weimar o en París.

Dejando para más adelante sus connivencias con el dadaísmo, Th. van Doesburg, apenas llegado de visita a Berlín en 1920(…), entró en contacto con W. Gropius y (…), por invitación de Gropius, en diciembre del mismo año realizó la primera visita a la Bauhaus, relacionándose en seguida con los profesores y los estudiantes e intentando insuflarles «el veneno del nuevo espíritu». Aunque desde el primer momento critica sus presupuestos expresionistas, comunica a Feininger y A. Meyer su deseo de trabajar en este centro, y en todo caso, durante el mes de abril se estableció en Weimar en una casa vecina a la de P. Klee, permaneciendo en esta ciudad hasta la primavera de 1923. Existe todavía un debate acerca de si Gropius ofreció o no una plaza de profesor, pero lo cierto es que hasta que perdió toda esperanza de entrar a formar parte del claustro, no inició sus ataques contra ella. Igualmente se ha discutido sobre su incidencia en la marcha de la Bauhaus, algo de lo que nos ocuparemos también en su momento.

(…) Durante su permanencia en Alemania la actividad artística de Van Doesburg fue escasa, ocupado como estaba en hacer contactos, impartir cursos e intrigar contra la Bauhaus oficial. (…)

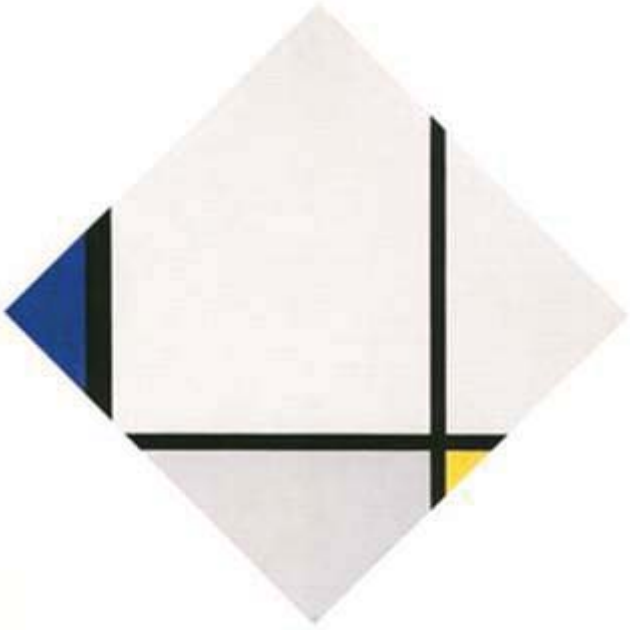
Aunque exista confusión respecto al mes exacto, sabemos que una vez restablecidas las comunicaciones entre Holanda y Francia, Mondrian se establece de nuevo en París en 1919, así como que Van Doesburg le visita en febrero o marzo de 1920. Con anterioridad, la sección *Panorama en De Stijl* venía informando sobre lo que acontecía en los diversos países europeos y las exposiciones parisienses del Salón de los Artistas Independientes, la *Sección de Oro y* la galería de L' Effort Moderne. Y aunque Van Doesburg no se trasladó a la capital francesa hasta mayo de 1923, mantenía desde 1919 contactos fluidos con Léonce Rosenberg, quién en 1920 publicaba *Le Neoplasticisme* de Mondrian y, al año siguiente, *Classique-Baroque-Moderne* del primero. Pero más importante fue aún que en diciembre de 1921 el galerista propusiera a Van Doesburg el organizar una muestra colectiva que tuviera como motivo una casa de campo, pero fracasaría ante la desintegración del grupo y la deserción de sus arquitectos. Dos años después, sin embargo, Van Doesburg, tomó contacto de nuevo con L. Rosenberg y acordaron celebrar la exposición que bajo el título *«Los arquitectos del grupo de Stijl (Holanda)»* tendría lugar en L'Effort Moderne entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre con 52 objetos entre maquetas y dibujos de plantas, alzados y axonometrías. (…) Lamentablemente, a pesar del entusiasmo manifestado, Mondrian no estuvo representado al no tener proyectos que ofrecer, lo que se compensaba con sus exposiciones individuales de pintura en la misma galería.
Presidida por el ideal de colaboración, en esta exposición cristalizaban algunas de las aspiraciones a la realización de lo artístico que acababa de proclamar Mondrian en «La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy» *(De Stijl, V, 3,* 1922) y Van Doesburg en «De una nueva estética a su realización material *(ibíd., VI, 1,* 1922). Desde luego, ambos coinciden en que la nueva estética para la arquitectura es la de la nueva pintura, pero mientras el primero confiaba en una fusión en un mismo arte, el segundo abogaba por una relación complementaria. (…)

Ya hemos sugerido cómo en el espacio de la pintura neoplástica se produce una abolición gradual del centro y una expansión hacia la periferia, incluso hacia el exterior del cuadro, desbordándose así las fronteras del arte de caballete para penetrar virtualmente en el espacio ambiental. Semejante proceder es trasvasado a la arquitectura como imagen plana a través de la articulación de las plantas de estos proyectos, sobre todo en la más libre de la ***Casa-estudio para un artista;*** en ella saltan a la vista las tensiones entre el centro, definido en todas sus alturas por un rectángulo que tanto puede actuar como chimenea wrightiana cuanto como pilar de soporte estructural. La propia configuración aditiva de cada planta, desarrollándose en las distintas direcciones, permite sistemas variables de distribución de acuerdo con las exigencias funcionales de cada espacio singular.

Si de las plantas pasamos a los alzados, lo que primero apreciamos es su carácter anticúbico, es decir, no contiene las diferentes células del espacio funcional dentro de un cubo cerrado, sino que traza el espacio funcional de un modo excéntrico desde el centro del cubo. (…) En alguna ocasión dichos estudios han sido comparados con las ya analizadas *Composiciones en color A y B* de Mondrian.

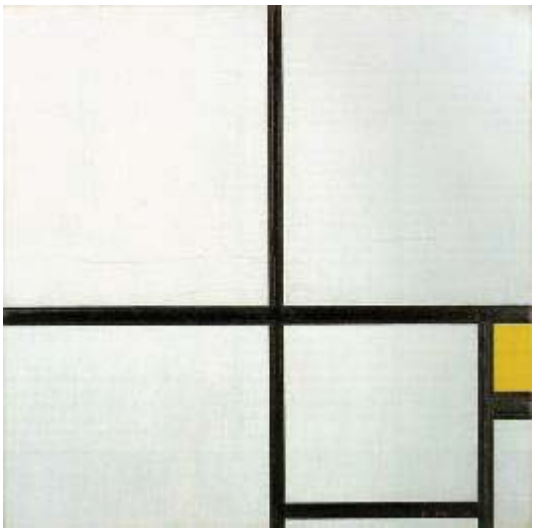
(…) Sin embargo, curiosamente, a medida en que *De Stijl* dejaba de existir, era cuando más proyección empezaba a tener cara al exterior; así se puso de manifiesto en primer lugar a través de su participación en la exposición *L'Architecture et les arts qui s'y rattachent,* que tuvo lugar entre el *22* de marzo y el 30 de abril de *1924* en la Escuela Especial de Arquitectura de París. A resultas de ello la prestigiosa revista *L'Architecture Vivante (3* de septiembre de *1925)* dedicó un número monográfico al grupo.

(…) En realidad, a lo largo de 1925 se cosuma la ruptura definitiva entre Mondrian y Van Doesburg que venía fraguándose casi desde la misma fundación del grupo, cuando Mondrian se mostraba renuente a la incorporación de los arquitectos; aunque se ha esgrimido como desencadenante, no sin fundamento, la introducción de la diagonal por parte de Van Doesburg, enfrentada a la defensa del ángulo recto por Mondrian, hoy en día sabemos que las causas eran más variadas y profundas.(…). En efecto, Van Doesburg era más pragmático y realista, y se interesaba cada vez más por las cuestiones del tiempo, el movimiento y la cuarta dimensión en la arquitectura, lo que se resolvía en la fundación de un nuevo ismo a partir de la contraposición de la diagonal como principio dinámico de la vida moderna: el *elementarismo*. Mondrian en cambio, seguía siendo mucho más purista y utópico, se oponía al carácter dinámico y la cuarta dimensión, se afirmaba de un modo casi platónico en lo estático y en las relaciones de equilibrio en cuanto metáfora cósmica y, a pesar de su defensa de la realización neoplástica, desconfiaba del excesivo peso concedido a la arquitectura. Curiosamente, tal como se desprendía de los diferentes ensayos de Van Doesburg sobre la «Formación elemental» (revista G, núm. 1, 1923) o el *«Fragmento de un manifiesto» (De Stijl, VII,* 78, 1927) o de Mondrian sobre *«El hombre, la calle y la ciudad» (Vouloir 25,* 1927), el debate derivó una vez más a la oposición entre lo clásico (el neoplasticismo) y lo moderno (el elementarismo). Y si bien en 1929 se renueva su amistad o, incluso, son los únicos pintores que cultivan en París la pintura abstracta pura, sus diferencias se mantendrán hasta la muerte de Van Doesburg en 1931.

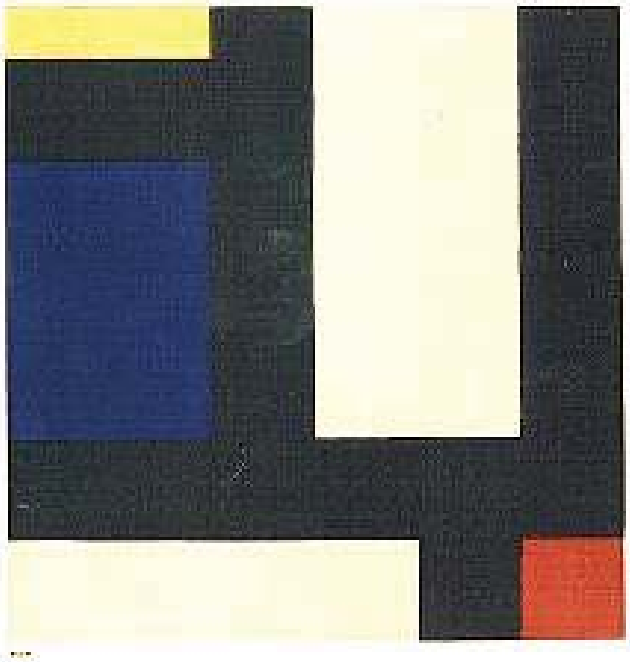


A mediados de la década P Mondrian depuraba sus composiciones romboidales y las simplificaba al máximo en cuanto al número de elementos lineales: dos franjas horizontal y vertical desplazadas hacia uno de sus lados, y del no-color, el gris, abierto en todas las direcciones. Obras como ***Composición I con azul y amarillo*** **(1925**) *y Rombo con azul* (1926) son una suerte de respuesta a las provocaciones elementales de Th. van Doesburg en las que concilia el equilibrio acostumbrado con el dinamismo. Ahora bien, tan relevante como su actividad pictórica fue su interés por las relaciones entre la pintura y el entorno, apreciables ya en la prolongación virtual de las franjas horizontales y verticales en esas composiciones con dos líneas, pero, de una manera explícita, en los interiores o entornos abstractos, ahora identificados con la realización del neoplasticismo como arquitectura.

Ciertamente Mondrian defendió siempre una autonomía para el arte del caballete y la practicó hasta su muerte, pero a su vez estaba convencido de que desaparería tan pronto como fuera posible extrapolar la belleza plástica, mediante la organización de los paramentos a base de áreas coloreadas, al espacio que nos envuelve. (…) Pero no obstante, toda vez que para Mondrian la manipulación tridimensional en arquitectura equivale al naturalismo en la pintura, no se siente atraído, como Van Doesburg y sus colaboradores, por la corporalidad ni el volumen arquitectónico y, en cambio, «ve la Arquitectura como una *multiplicidad de planos:* otra vez planos» (…) Una plástica del plano que se extrapolará asimismo al espejismo de la ciudad neoplástica reflejada en el citado ensayo sobre «El hombre, la calle y la ciudad» o en las imágenes ideales de las pinturas neoyorquinas posteriores.



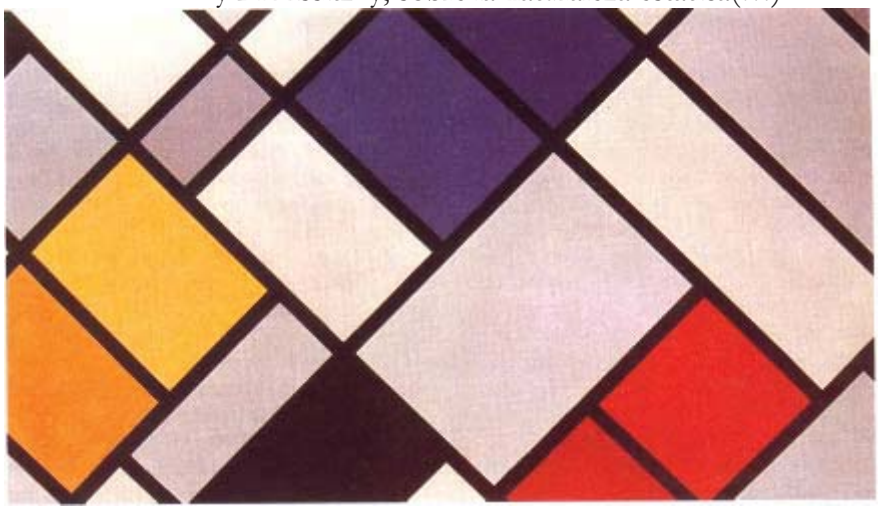
Composición con parche amarillo-1930

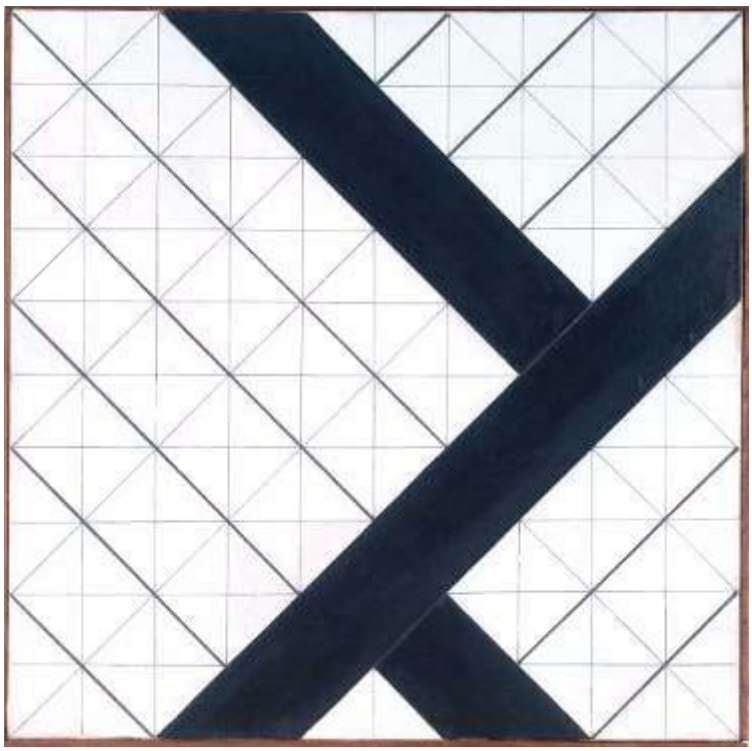


En paralelo Th. van Doesburg evoluciona hacia el *«elementarismo» y* si bien es cierto que realiza algunas composiciones en forma de rombo similares a las de Mondrian, las denomina ya ***Contracomposiciones: VIII*** **(1924).**

Más decisivo fue que a partir de 1925 recurriera abiertamente a los planos diagonales, *Contracomposición V* (1924, Stedelijk Museum, Amsterdam) o ***Contracomposición con disonantes XVI*** **(1925** –abajo derecha**).**

En ellas la diagonal de planos cromáticos o delimitados por líneas o franjas y las disonancias entre los colores primarios y los «no colores» se erigen en los principios plásticos hegemónicos y consonantes con la dinámica que es preciso imprimir a la vida moderna en cuanto victoria final, al modo del suprematismo dinámico y El Lissitzky, sobre la naturaleza estática(…)





Composición IV – 1925

LA SEGUNDA BAUHAUS EN LA ÓRBITA DE LA INTERNACIONAL CONSTRUCTIVISTA (1922-1933)

En mayo de 1922 se celebró en Düsseldorf el Congreso Internacional de la Unión de Artistas Progresistas procedentes de Alemania, Francia, Italia, Polonia, Rusia y otros países. En su clausura, el día 31, algunos de ellos firmaban una declaración en la que abogaban por una unidad de acción más preocupada por su promoción que por las cuestiones artísticas. Frente a esta posición, bautizada como la de los Unionistas, la minoría disidente, proveniente de las filas futuristas, dadaístas y constructivistas, abandonó las salas del congreso no sin que antes la Facción Internacional de los Constructivistas (I.F.d.K.), con El Lissitzky, H. Richter y Van Doesburg a la cabeza, lanzara una declaración paralela en la que sedimentaban las aspiraciones a un nuevo arte objetivo (…).

En reacción a las actitudes de los Unionistas que no se arriesgaban a definir al «artista progresista» bajo el disfraz expresionista de que «el camino de cómo la gente aborda los problemas artísticos es un asunto enteramente personal», los constructivistas exponen: «Nosotros definimos al artista progresista como aquel que lucha y rechaza la tiranía de lo subjetivo en el arte, como aquel cuya obra no se basa en la arbitrariedad lírica, como aquel que acepta los nuevos principios de la creación artística: la sistematización de los medios expresivos para producir resultados comprensibles universalmente» («Erklärung vor dem Kongress...», *De Stijl, V, 4, 1922).* Con esta confrontación la ilusión de lograr una gran síntesis de toda la vanguardia se diluía, mientras la disidencia se cohesionaba en una «Comunidad creadora Internacional Constructivista de Trabajo» *(De Stijl,* V, 8, 1922), que en septiembre celebraría en Weimar, ajena por completo a la Bauhaus, el Congreso de Constructivistas y Dadaístas, pues Van Doesburg, su organizador, había invitado a los últimos no sólo para amenizar la última sesión con una velada dadaísta, sino en virtud de sus fluidas relaciones e influencias.

En paralelo, durante 1922 habían tenido lugar en Berlín otros dos acontecimientos que reforzarían el rumbo constructivista en el próximo futuro. Nada más llegar a esta ciudad, El Lissitzky funda (…) la revista *Westsch,* en cuyo primer número (núms. 1-2, marzoabril), bajo la invocación de que «El bloqueo de Rusia está llegando a su fin», proclaman que la táctica dadaísta ha pasado y «es el momento de construir en los campos que han quedado desbrozados». En efecto, el final de este bloqueo permitió exportar los frutos de una experiencia revolucionaria en las artes que pronto tendría su escaparate en *la Primera exposición rusa de arte* en la Galería Van Diemen de Berlín durante el mes de octubre. Si a ello añadimos la confluencia de artistas de otros países del Este y de Holanda en esta y otras ciudades alemanas, **a lo largo de 1922 la Internacional Constructivista deviene la tendencia que competirá con la específicamente alemana de la Nueva Objetividad, y ejercerá una influencia notable, siempre escamoteada, sobre una institución tan paradigmática como la Bauhaus.**

ALEMANIA, PUNTO DE ENCUENTRO DE LOS DADAÍSTAS Y CONSTRUCTIVISTAS DEL OESTE Y ESTE EUROPEOS

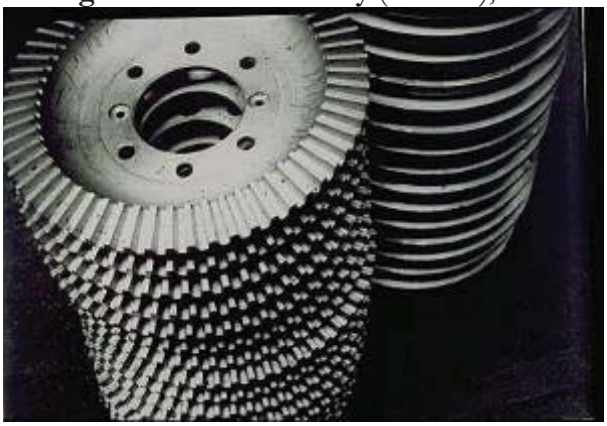
Durante la primera mitad de los años veinte, Alemania se convierte en un cruce obligado entre los artistas del Oeste y del Este. En particular su capital pasa a ser considerada como la principal estación o «nudo ferroviario» abierto a todas las direcciones.

Como hemos anotado, los contactos germano-soviéticos se remontaban a finales de 1918, pero se intensificaron a partir de 1920 (…). No obstante, la *Primera Exposición de Arte Ruso,* organizada y subvencionada por el gobierno soviético bajo el comisariado de El Lissitzky, fue la ocasión propicia para exhibir los trofeos del nuevo arte revolucionario bajo el signo de la tolerancia y desde una gran amplitud de miras. Y gracias precisamente a las actividades que desarrolla en Berlín o Hannover, El Lissitzky, un artista polifacético y cosmopolita, se convierte en la figura mediadora entre las vanguardias occidental y soviética, al igual que en Rusia lo estaba siendo entre el suprematismo y el constructivismo.

Desde el lado alemán no deja de ser llamativo que quienes acogieron con entusiasmo al constructivismo ruso incipiente fueran los dadaístas, pues, como vamos a analizar posteriormente, el Mecanodadá

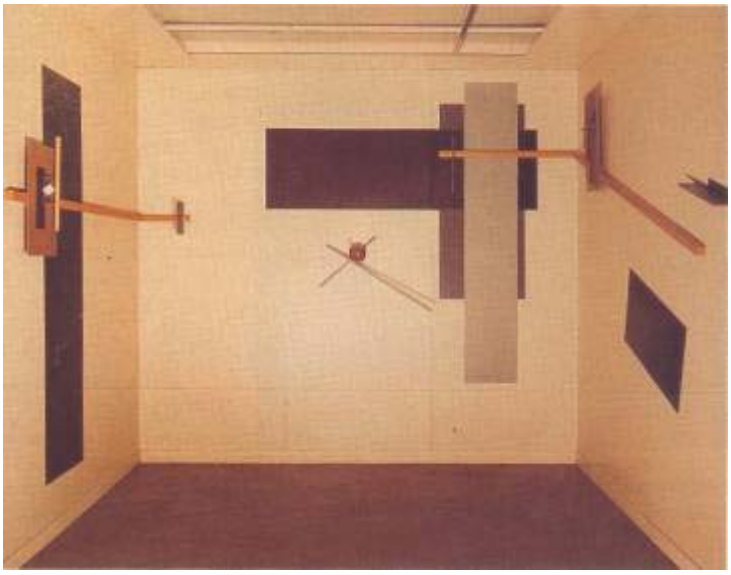
berlinés traslucía su fascinación por la máquina bajo la impronta de Tatlin, aunque la invirtiera hasta el extrañamiento estético con el fin de evocar la ambivalencia de una mecanización que estaba tomando el mando. Pero, pasados los primeros momentos, la atracción entre el dadaísmo y los constructivistas empieza a ser mutua y cristalizará en dos direcciones, ya que si los primeros inciden sobre los segundos en aquellas obras que exploran las posibilidades de los nuevos medios: tipografía, fotomontaje y fotogramas, el constructivismo parece reconducir desde 1921 el caos dadaísta hacia el orden en aquellos géneros, como la pintura, más deudores de la tradición.

(…)Desde luego, la primacía dadaísta es comprobable en las fechas y en las formas, pero esta observación es extensible a los **fotomontajes y fotografías de El Lissitzky** (derecha), **Rodchenko**



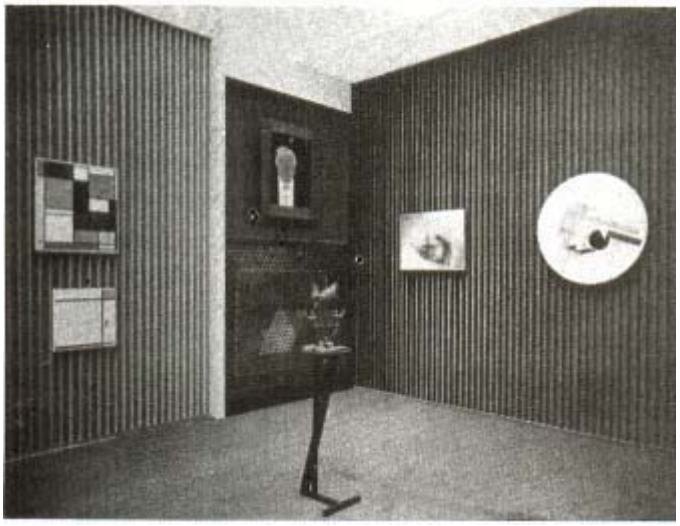
(izquierda) o Moholy-Nagy y otros. A la inversa, desde la orilla del caos, la reconducción hacia la composición, guiada por los constructivistas, la podemos apreciar entre *1921 y 1922* en las obras de H. Höch y R. Hausmann, pero sobre todo en K. Schwitters.

En este marco es donde brillan con intensidad las obras que **El Lissitzky** realiza durante su estancia en Alemania y en visitas posteriores. (…) Sin embargo, el encargo más relevante fue el que, por mediación de Grosz, recibió en *1923* del Grupo de Noviembre para la *Gran exposición berlinesa de Arte*. Se trataba de mostrar sus *Prounen y* otras construcciones en relieve en consonancia con una concepción inédita de los espacios expositivos. El resultado fue el primer ***Espacio de demostración o de Proun (1923).***



En este sorprendente cubo de seis superficies interiores, plasmación tridimensional de su concepción espacial *Proun,* lo que vemos en sus paredes no son cuadros en la acepción habitual o al menos no están pensados para ser contemplados solamente con los ojos; más bien, se trata de un espacio que, para organizarlo y vivirlo, es preciso recorrerlo siguiendo la secuencia de sus direcciones básicas cuyas notaciones son los «cuadros» y los relieves que cuelgan en sus paredes. De este modo, el recorrido se inicia por la derecha con un rectángulo y una diagonal, sin interrupción en la esquina, que nos invitan a vivenciar en la pared de fondo: *Proun G.B.A.*, las tensiones entre la vertical y la horizontal. Tensiones que, una vez más sin interrumpirse en la otra esquina, prosiguen más aquietadas en el paramento de la izquierda, hasta que en su parte inferior nos tropezamos con el cuadrado, elemento originario y primario en la entera composición, que parece indicar el «¡Alto!». Refiriéndose a esta obra el propio artista nos alertaba de que «no hay que concebir la organización del paramento como un cuadro-pintura. Es igualmente falso que "pintemos" las paredes o que colguemos cuadros en la pared. El nuevo espacio no necesita ni quiere cuadros; no es un cuadro que se traspasa en

las superficies. Ello explica la enemistad de los pintores hacia nosotros: destruimos la pared como lecho para sus cuadros... El espacio está ahí para los hombres, no los hombres para el espacio». Salta a la vista que el espacio se articula con formas y materiales que emulan, respectivamente, el suprematisino y la cultura del material, pero a pesar de sus declaraciones o de los esfuerzos desplegados en favor de un arte táctil y la funcionalidad productivista, en él sigue respirándose un halo pictoricista, tal vez reforzado incluso tras su contacto con los holandeses.



Esta experiencia fue el punto de partida para los diferentes espacios de demostración que realizó **El Lissitzky** en Alemania. En efecto, en junio de **1926** se abría en Dresde la ***Exposición Internacional de Arte*** *y,* con tal motivo, la dirección lo invitó a configurar un espacio de esta índole para el «Arte abstracto o constructivista». Antes de iniciarse el proyecto, el 8 de febrero de 1926, escribía a su mujer sobre el mismo: «El espacio debe ser una especie de vitrina, de escenario, en el que aparezcan los cuadros como actores de un drama (o de una comedia)...» Desde tal premisa, activa de nuevo el espacio con el fin de crear la mejor óptica para las obras en él mostradas de N. Gabo, Mondrian, Moholy-Nagy o de él mismo. Pero para lograrlo, coloca verticalmente en la pared unos listones de madera de 7 centímetros de lado, separados entre sí por otros tantos, pintándolos de blanco en su cara izquierda y de negro en la derecha, mientras la pared misma se teñía de tonos grisáceos. Gracias a este truco, de frente era vista como si fuera gris, desde la izquierda como blanca y desde la derecha como negra, lo que incidía sobre una coloración correlativa de los fondos bajo los efectos ópticos de la posición y los desplazamientos del espectador. No obstante, en las esquinas interrumpía los listones y colocaba arriba y abajo dos cuadros que, gracias a una retícula móvil, podían mostrarse o semiocultarse de una manera alternativa. Por este proceder quedaba implicado el espectador, incluso físicamente, con las obras, ya que la triple vida de éstas dependía de los efectos ópticos provocados por el movimiento de aquél en sus tres posiciones.

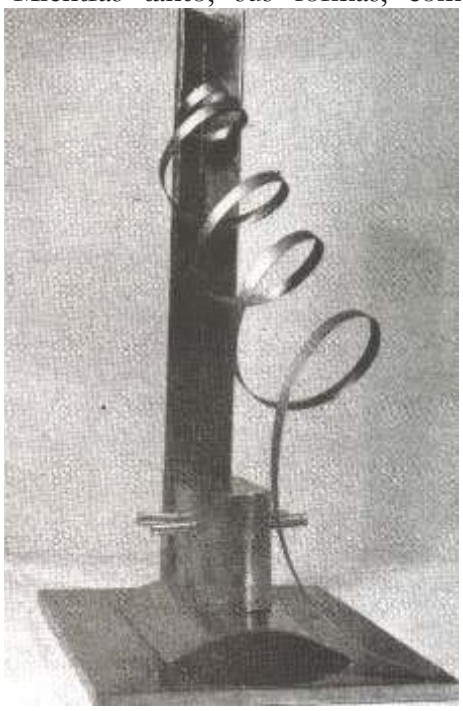
El doctor Alexander Dorner, director del Museo Provincial de Hannover, quedó tan favorablemente impresionado por esta experiencia, que el mismo año le encarga otro similar para presentar las obras del nuevo arte desde el cubismo. Conocido como el *Gabinete abstracto* (330 x 427 x 549 cm), fue realizado entre 1927 y 1928, desmontado en 1937 por los nazis y reconstruido en 1967 por el mismo museo. Su concepción es casi idéntica al de Dresde en 1926, pues las pequeñas modificaciones se deben a que los listones han sido sustituidos por laminillas metálicas, o a que enmarca algunas pinturas en vitrinas. A partir de este momento, sus espacios se insertan de un modo más directo en la vida real, y así sucedió en el pabellón ruso para la Exposición Internacional de Prensa (1928) en Colonia.

La renovación artística en Hungría había sido protagonizada por los Activistas aglutinados en torno a las revistas *A Tett (La acción,* 1915-1919) *y MA (Hoy,* 1916-1922) (…). Se trata de un grupo próximo al radicalismo alemán, reconocido como el del «activismo magiar», en el que destacaría, entre otros, **Laszló Moholy-Nagy** (1885-1946). (…)

Sin duda, en el grupo húngaro la figura más reconocida sería, a no tardar, L. Moholy-Nagy. En sus primeras obras berlinesas se acusan las huellas de los *fotocollages* dadaístas, pero pronto en otras de *1920:* en los collages como en los óleos ***Gran pintura del ferrocarril*** (izquierda) *y*

La gran máquina de sentir (derecha) muestran un conglomerado de ruedas y fragmentos mecánicos, letras y números, en las que se delata el caos y la ironía dadaístas, pero, en cambio, recuperan un orden que no se sustrae al constructivista. La confirmación del mismo, ya bajo el impacto de la vanguardia soviética y en particular de El Lissitzky, será su evolución hacia una «constructividad vital» como manifestación de la vida y principio de todo desarrollo cósmico. Algo que se aprecia en los «cuadros transparentes» que inicia en *1921: Círculo amarillo* (Museum of Modern Art, Nueva York) o *Segmentos de círculo* (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) y culmina en las litografías de la *Carpeta Kestner (1923,* Kupferstichkabinett, SMPK, Berlín), embriones de óleos tan peculiares como *Sobre un fondo blanco (1923,* Ludwig Museum, Colonia). Tomando como base figuras elementales, en particular segmentos de círculo abstraídos de toda realidad, estas pinturas se asemejan a construcciones desmaterializadas y flotantes en el espacio que se tornan dinámicas en virtud de su articulación y las transparencias lumínicas que resuelven sus intersecciones como si de placas móviles de cristal se tratara.

Estas pinturas son precisamente el telón de fondo del que emergen los experimentos coetáneos de Moholy-Nagy con los vidrios opacos y las hojas metálicas coloreadas que utilizará desde sus primeras esculturas. En efecto, el descubrimiento estético de estos materiales metálicos o plásticos transparentes le lleva a experimentar con el vidrio y las materias cromadas en sus efectos de reflejo. Mientras tanto, sus formas, como se puede apreciar desde una de sus primeras esculturas:



Construcción en níquel **(1921)**, guardan parentesco con la vertiente más organicista del constructivismo ruso.

A pesar de la efervescencia de los artistas procedentes del Este europeo, no puede decirse que el constructivismo gozara de gran predicamento entre los berlineses que se sustraen con dificultad al expresionismo y rara vez traspasan los umbrales de la inobjetividad. Entre los pocos que se reconocían en un espíritu constructivista todavía difuso se encontraban (...) el antiguo dadaísta H. Richter, pronto escorado hacia la experimentación abstracta con el cine.

Los tempranos contactos de los neoplasticistas con los dadaístas tras las sucesivas estancias de Th. van Doesburg en Alemania desde 1920 y su amistad con K. Schwitters, merecerían un estudio detenido en ambas direcciones, aunque nos conformaremos con breves anotaciones. En efecto, en abril de 1920 apareció en *De Stijl (IV, 7)* un manifiesto dedicado a la *Literatura,* firmado por Mondrian, el poeta Kok y Van Doesburg, en el que mostraban su interés por las posibilidades lingüísticas que estaban explorando los dadaístas en Suiza y París, mientras Van Doesburg, bajo el pseudónimo de I. K. Bonset, pronto empezaría a publicar sus primeras poesías como dadaísta holandés. Pero incluso Mondrian, que en una carta del 11 de abril de 1920 a Van Doesburg firma «Piet dada», simpatizaba con el dadaísmo al considerarlo como una fase destructiva contra el naturalismo(…). Hasta, como complemento al órgano neoplasticista, Van Doesburg se permite fundar la plataforma dadaísta *Mecano* (1922-1923), en la que, sin embargo, no descuidaba sus relaciones con la Internacional Constructivista y la estética de la máquina. (…)

Es estos cruces de doble dirección entre el dadaísmo y el constructivismo, el caso más espectacular

fue precisamente **Kurt Schwitters.** Recluido en Hannover, en septiembre de 1922 asistió al mencionado Congreso Constructivista-dadaísta en Weimar y durante 1923 intensificó sus vínculos con El Lissitzky, y Moholy-Nagy, así como con los neoplasticistas. No sorprende, por tanto, que desde el primer número, aparecido en enero de 1923, su revista *Merz,* ofrezca indistintamente las aportaciones dadaístas, rusas o incluso húngaras. Como habían insinuado todos ellos, Schwitters empieza a interpretar el dadaísmo como un ismo destructivo y purificador, y a sus *Merzbilder* como estudios previos «para la configuración colectiva del mundo, para un estilo universal». Y a esta búsqueda de ese estilo respondía la extensión de la poética Merz a todos los ámbitos, pero, también, los cambios formales que se observaban en sus propias obras hacia la sublimación en el orden.

En efecto, desde finales de 1921 se venía produciendo en las obras de K. Schwitters un deslizamiento hacia lo constructivo primero y abiertamente constructivista después en direcciones varias. Así, por ejemplo, ***Mz 271-Cámara-*** **(collage-1921**) o *MZ 408 -Colonia-* (1922.) evocan ya las formas rectangulares y la diagonal suprematistas en combinación con su estética del deperdicio. Desde una simbiosis similar, es probable que el fragmento MA en *Billete de entrada (MZ 456)* (1922) sea un homenaje al grupo húngaro, lo que es inequívoco en *Mz 600. Moholy* (1922) o en *Círculo rojo y triángulo negro* (1923).

Cuando a partir de finales de 1922 se vuelve más frecuente su contacto con los holandeses, las formas rectangulares, horizontales y verticales, mezclándose todavía con los fragmentos textuales, los números o los billetes de tranvía encontrados, se disponen en una composición que recuerda a las de Van Doesburg. Así sucede, entre otras, en las obras de 1923: ***Mz 601*** *(abajo)*

En todas ellas Schwitters ha dejado atrás las articulaciones cubo-futuristas de su período inicial en beneficio de unas áreas cromáticas más uniformes, rectangulares o triangulares, que coexisten con la estética dadaísta. Posiblemente (…) la sublimación en el orden remite a unas fuentes constructivistas variadas, inspiradas en El Lissitzky, Moholy-Nagy y los neoplasticistas. Aun así, el resultado es una brillante síntesis entre las dos poéticas que en Schwitters coexisten con una naturalidad pasmosa.

Sin embargo, hacia 1924 Schwitters libera cada vez más a sus obras de las ataduras dadaístas, ligándolas a una simplificación y rigorismo que las acerca a un constructivismo depurado. Tal vez ello tenga que ver con el hecho de que los constructivistas se acaban de organizar en Hannover en el *Grupo K* (1923) (…). En este contexto no puede por menos de sorprender la proximidad formal de algunas composiciones de Schwitters, (…)

Como prueban las cartas que se cruzaron Schwitters y El Lissitzky desde que se conocieron en 1922 o la estancia del ruso en Hannover al año siguiente, sus relaciones fueron intensas y compartían inquietudes que se remontaban a 1920. Baste recordar que mientras Schwitters

elaboraba la teoría del espacio escénico Merz, El Lissitzky trabajaba en el «espacio electrónico» vinculado al teatro mecánico; así mismo, los espacios de demostración del segundo tenían su correspondencia en las «Construcciones Merz» del dadaísta. En efecto, en las páginas de *Frühlicht* (fascículo 3, primavera de 1922) Schwitters había sorprendido con un peculiar *Castillo y catedral con fuente,* una disparatada fantasía de deshecho que orientaba la arquitectura a los pensamientos Merz. Y éstos serán los que intentará plasmar hasta sus últimas consecuencias en ***La catedral de la miseria erótica. Merzbau 1 (1920-1936***). Iniciado hacia 1920 en su estudio de Hannover, se trataba de una construcción que realizaba casi en secreto y, en consecuencia, era conocida por muy pocos. Inspirada todavía en los interiores del expresionismo visionario, evocaba al modo romántico una drusa cristalina ansiosa de fusionarse con la madre naturaleza. Su punto de partida había sido una columna que crece sin cesar a lo alto y a lo ancho a base de estalactitas geométricas que configuran unas estructuras interiores cóncavas y convexas, similares a las cuevas, que tanto pueden evocar el refugio de los Nibelungos y la gruta de Goethe como la del asesinato sexual y otros dedicados a sus figuras predilectas de la vanguardia: Arp, N. Gabo, El Lissitzky, Mondrian, Th. van Doesburg, Mies van der Rohe y otros.

«La arquitectura -escribía Schwitters en "Dadaísmo en Holanda" *(Merz 1,* enero de 1923)- es la obra de arte más completa. Abarca a todos los géneros artísticos. Merz quiere transformar... La arquitectura todavía toma en la actualidad en poca consideración a la habitabilidad, tiene muy poco presente que los hombres cambian una habitación a través de su presencia. Si el espacio está bien equilibrado, el hombre que irrumpe en él rompe el equilibrio artístico. Únicamente Merz puede y debe contar con contingencias adicionalmente añadidas. Debe crearse una relación intensa entre el hombre y el espacio, y ésta se logra mediante la inclusión de las huellas en la arquitectura... Esta es una idea absolutamente nueva que podrá eliminar el carácter inhabitable de la arquitectura.» Y no otra cosa es la que lleva a cabo en esta obra el propio Schwitters al incorporar los objetos y fragmentos encontrados como huellas cual si de reliquias humanas se tratara, mientras el conjunto se transformaba en un asunto privado, que inunda paulatinamente el sótano y desborda las dos plantas y hasta la cubierta desde una complicidad fetichista con la estética del desperdicio Merz y su progresiva sublimación en el orden geométrico-constructivo sugerido.

Ahora bien, este deslizamiento hacia el constructivismo no incide tan solo en los antiguos centros del radicalismo expresionista o dadaísta, sino también en el que empezaba a ser considerado como el laboratorio de la vanguardia en Alemania, la Bauhaus.

LA SEGUNDA BAUHAUS EN LA ÓRBITA DEL CONSTRUCTIVISMO Y DEL PRODUCTIVISMO DIFUSOS

Si algo no se le podía negar a Gropius era su buen olfato para husmear por dónde soplaban los vientos. No en vano, a primeros de 1922 había dado la voz de alarma sobre el peligro de un «excesivo

romanticismo» a contracorriente de sus propias convicciones pragmáticas y de una situación en las artes en la que las tendencias hasta entonces hegemónicas: cubismo-futurismo-expresionismo, estaban siendo desplazadas por la Nueva Objetividad y el constructivismo. Tanto los cursos que desde febrero de 1922 Van Doesburg impartía por libre en Weimar, como el Congreso dadaísta-constructivista y otros episodios no podían por menos de incidir en la propia Bauhaus. (…)

Desde luego, estas disposiciones de Gropius contribuían a aglutinar a un colectivo heterogéneo de fuertes personalidades que nunca dejará de estar sometido a las presiones externas y las tensiones internas. Por de pronto, en septiembre de 1921 habían brotado las primeras reacciones contra su ideología expresionista cuando en los muros de la Bauhaus algunos estudiantes colocaron unos grandes cartelones con la leyenda «De Stijl». No obstante, los ataques del instigador Van Doesburg no se hicieron explícitos hasta que dejó de albergar la esperanza de ser nombrado profesor, y ello a través de persona interpuesta. Respecto a la posible influencia neoplasticista sobre la Bauhaus, tan exagerada nos parece la posición de Van Doesburg en el sentido de que se reducía a ser «una parodia del neoplasticismo» *(De Stijl, V,* 5, *1922),* como negarla, pues ello quedará invalidado por los cambios de orientación y las propias obras.

Ciertamente, la fascinación por lo que se iba conociendo de la vanguardia soviética y por la neoplasticista planeaba sobre la Bauhaus a lo largo de *1922 y,* todavía más, durante los primeros meses del año siguiente, pero parecía exagerada la apreciación de O. Schlemmer a finales de marzo de 1923 en su *Diario* de que «la Bauhaus es el sismógrafo del acontecer artístico internacional y síntesis de las demás vanguardias». Si nos atenemos a los hechos, menos plausible resulta la hipótesis de su primacía en el concierto europeo. En todo caso, no deja de ser sintomático que las influencias constructivistas entraran en la Bauhaus de refilón, por la puerta trasera, ya que Gropius siempre tuvo especial empeño en prescindir de figuras combativas como El Lissitzky y Van Doesburg, a quien tildaba de excesivamente dogmático y agresivo. Pero mientras asimilaba algunas de sus ideas y formas, una de sus tácticas era desviar la atención hacia otro lado, en esta ocasión hacia el conflicto de Van Doesburg con la idea de Bauhaus que encarnaba Itten, con lo cual mataba dos pájaros de un tiro. El resultado fue que ni Van Doesburg se convirtió en maestro ni Itten continuó en el cuerpo docente, ya que en marzo de 1923 sería sustituido por L. Moholy-Nagy, un artista de formación mucho menos conflictiva que abogaba también por el constructivismo. Paradójicamente, poco antes, a mediados de 1922 se había incorporado W. Kandinsky, quien acababa de regresar a Alemania por no doblegarse a la ofensiva constructivista que, en cambio, Gropius pronto asimilaría, aunque fuera vaciada de todo radicalismo ideológico y político.

En diciembre de 1922 los alumnos eligieron a G. Muhe y O. Schlemmer para presidir la comisión organizadora de la *Primera exposición de la Bauhaus en Weimar* una suerte de retrospectiva de lo realizado hasta entonces. (…)

En la exposición, celebrada entre julio y septiembre de 1923, ya era posible detectar algunos indicios de un cambio de orientación hacia las formas elementales de un constructivismo borroso. (…)Aunque con timidez esta Primera Exposición de la Bauhaus, si consideramos además la representación destacada de los holandeses en su sección dedicada a la arquitectura, era indicativa de los cambios formales que estaban experimentándose en su seno. Algo de lo que se percataron adversarios como el crítico expresionista P. Westheim al ironizar con sus «Observaciones sobre la cuadratura de la Bauhaus» *(Das Kunstblatt, VII,* 1923), mientras W. Passarge matizaba en esta misma revista: «Precisamente, el hecho de que los jóvenes de la Bauhaus hayan buscado un enfrentamiento más intenso con la objetividad no es casual. **Esta nueva orientación presenta puntos de contacto con otras corrientes perceptibles en toda Europa.» Pero, posiblemente mejor que nadie, de todo ello se daba cuenta el propio Gropius que en su nuevo programa *Idea y estructura de la Bauhaus en Weimar,* redactado en paralelo con la muestra, proclamaba de una manera explícita por primera vez que «la Bauhaus no quiere ser una escuela artesanal, sino que busca conscientemente la unión con la industria».**

A pesar del relativo éxito de la muestra, las fuerzas hostiles a la Bauhaus desde su fundación aprovecharon los desórdenes políticos que tuvieron lugar a finales de 1923 en la región de Turingia para acusar, una vez más, de subversivos a Gropius y sus colaboradores. De todo ello se defendió en su condición de director en una carta al comandante militar de dicha región, así como con la creación de

un Círculo de Amigos de la Bauhaus en el que se integraron personalidades tan distintas como Albert Einstein y A. Schönberg, entre otros. Sin embargo, tras el triunfo electoral de la derecha en febrero de 1924, arreciaron los ataques contra la Escuela en el Parlamento de Turingia y, en septiembre, el gobierno regional comunicó «precautoriamente» a sus maestros el despido. Y a pesar de una «petición para la conservación de la Bauhaus estatal», apoyada por más de seiscientas firmas de todos los ámbitos culturales y sociales, o de los esfuerzos de Gropius por transformarla en una empresa semipública integrada a la industria, la suerte estaba echada y, conscientes de ello, el 29 de diciembre de 1924 Gropius y los demás maestros dieron a conocer a la opinión pública su disolución para el 1 de abril del siguiente año, plazo de la rescisión de sus contratos. Menos mal que, tras arduas gestiones, el 24 de marzo de 1925 alcanzaron un acuerdo con el doctor Fritz Hesse, alcalde de Dessau, para el traslado de la Bauhaus a esta ciudad industrial a dos horas de Berlín. Había nacido la Bauhaus de Dessau y, con ella, la Escuela entraba en una tercera fase no menos accidentada.

Antes de llegar a este desenlace, en la Bauhaus, sobre todo a partir de la incorporación de Moholy-Nagy, la oposición interna de la Unión de Constructivistas y el propio pragmatismo de Gropius, estaba gestándose un conflicto latente no muy distinto. Y, una vez más, en su *Diario* (18 de marzo de 1924) Schlemmer alerta sobre el mismo. En efecto, tras considerar enigmático e inexplicable que Gropius no haya creado todavía el «taller central» de arquitectura, apunta a que en el futuro los caminos se bifurcarán en el del artista, «una palabra y un tipo prohibidos en la Bauhaus», y el de los «verdaderos constructivistas que no pintan», representantes de una «aplicación inmediata» en los objetos que nos rodean.

Sin mencionar el sospechoso término soviético, Schlemmer aludía a los «productivistas» que, aun innominados, ganarán terreno tras instalarse en Dessau. No era casual, por ejemplo, que en el *Plan de estudios,* divulgado el 25 de noviembre de 1925, se fijaran como objetivos de la nueva Bauhaus: «1. Formación profunda en los aspectos artesanal, técnico y formal de individuos que posean dotes artísticas con el fin de establecer una colaboración en las construcciones. 2. Trabajo experimental práctico en el campo de la construcción e instalación de la casa, desarrollo de modelo estándar para la industria y la artesanía.» Objetivos sobre los que se volverá en el *Estatuto* aprobado en octubre de 1926, mientras en el mes de marzo del mismo año en *Bauhaus, Dessau: Principios de la producción de la Bauhaus,* Gropius cifraba la renovación en un diseño funcional desde las exigencias impuestas por la máquina en lo técnico y lo formal, así como por la progresiva racionalización. Pero con el fin de superar el salto de la artesanía, hegemónica hasta entonces en la Bauhaus, a la industria y salvaguardar el valor del trabajo creativo individual, «el artesanado del futuro -matiza- quedará absorbido en una nueva unidad de trabajo productivo en la que se le confiará la búsqueda y experimentación que han de preceder a la producción industrial», creando «modelos estándar para el trabajo productivo» en las fábricas *(ibíd.,* 1926).

Ciertamente, estos objetivos no eran muy distintos a los que proponían los productivistas soviéticos, y a ello se orientaba la creación en noviembre de 1925 de la empresa «Bauhaus, sociedad de responsabilidad limitada» y la «Organización de ventas» para comercializar los prototipos desde 1926. Y semejante era la distancia que se interponía entre el proyecto y la realidad industrial.

Desde otro punto de vista, la autonomía de los productos de diseño, resaltada también por G. Muche en «Las bellas artes y la forma industrial» *(Bauhaus, I,* núm. 1, 1926), corría el

riesgo de convertir a la creación artística libre y a las artes de caballete en un fenómeno marginal dentro de la Bauhaus. No obstante, la propia debilidad de esta «forma industrial» en su paso a la producción, permitirá que Kandinsky o Klee, ajenos por completo a esta opción, sigan impartiendo sus enseñanzas sobre la forma y el color hasta la clausura de la Escuela, mientras el intocable Feininger desde primeros de 1925 continuaba vinculado a la Bauhaus sin hacerse cargo de docencia alguna. En cambio, como contrapartida, Gropius aprovechó la nueva fase de Dessau para incorporar a «jóvenes maestros»: J. Albers, H. Bayer, M. Breuer o Joost Schmidt, titulados ya en ella, en los talleres comprometidos con la producción.

Cuando en junio de 1926 se inauguró la *Exposición Internacional de Arte* en Dresde fue sintomático que miembros de la Bauhaus, como Kandinsky, Moholy-Nagy y algún otro, no participaran en ella de un modo corporativo, sino a título individual, lo que sin duda era un indicio de la ausencia de un estilo común. (…)

Efectivamente, en el ámbito de la creación artística libre nos será fácil comprobar que esta previsión no se cumplió en la obra de sus principales artistas. Sin embargo, en el de la «forma industrial» la adecuación de sus productos a las líneas rectas, el cuadrado, la configuración de lo elemental y otros rasgos derivados de la «buena forma» denotaron que el constructivismo difuso, sin renegar de lo funcional, estaba gestando un cierto «estilo Bauhaus» que no se sustraía a la influencia de los modelos abstractos, sobre todo de los proporcionados por los principios neoplásticos. No fue casual en este sentido que tres años después, cuando se había alejado la amenaza holandesa sobre la Bauhaus, Gropius consintiera en 1925 la publicación de sendas obras de Mondrian y Van Doesburg. Y tal vez exagerara Schlemmer, pero en una carta del 3 de enero de 1926 comentaba: «Mondrian es propiamente el Dios de la Bauhaus y Van Doesburg su profeta. Es secundario que ahora Mondrian pinte por necesidad cuadros de flores que en las visitas quita de en medio avergonzado » (…)

En abril de 1927, Gropius buscaba todavía a alguien que estuviera dispuesto a hacerse cargo del taller de arquitectura, incorporado al plan de estudios en el *Estatuto de Dessau*. Tras la negativa de Mart Stam, aceptó el reto el arquitecto suizo Hannes Meyer. Respecto a los restantes talleres, la Bauhaus seguía siendo a la altura de 1928 un laboratorio experimental para la elaboración de modelos útiles, pero desligada de una industria que, como observaba W. Dexel en el *Frankfurter Zeitung* (17 de marzo de 1928), «utiliza sólo en muy escasa medida los resultados del trabajo de este instituto y, por lo menos de momento, no da la impresión de contribuir con ayudas considerables». Deseado y odiado, además de abrumado por esta u otras contradicciones internas y desbordado cada vez más por los encargos externos, Gropius se plantea abandonar la Bauhaus y hace efectiva su dimisión el 4 de febrero de 1928, al mismo tiempo que propone como su sucesor a H. Meyer, una persona muy considerada todavía por las autoridades y bien recibido en la Escuela, quien tomó posesión en la dirección a primeros de abril.

M. Breuer

M. Van der Rohe

Con H. Meyer se abría una cuarta fase, silenciada durante años desde que en *Pioneros del diseño moderno* (1936) N. Pevsner, con la complicidad del exiliado Gropius, promoviera la imagen de una Bauhaus homogénea. Desde sus primeros contactos con los estudiantes como director, H. Meyer había transmitido «la necesidad de orientarse a la realidad» a partir de la fórmula función por economía, y de dejar atrás los residuos romántico-expresionistas que pervivían en su seno, incluso en la geometría coloreada de sus muebles o en el cubo que seguía exhibiéndose como el «as de la baraja» del estilo Bauhaus.

Aunque los maestros más afines a Gropius, como Moholy-Nagy, también abandonaron el centro durante la primavera de 1928, H. Meyer no sólo respetó la metodología seguida hasta entonces y el diseño básico, sino que trató de afianzarlos en su base científica y objetivismo mediante los dispositivos puestos a disposición por el neopositivismo de R. Carnap y O. Neurath y la psicología de la forma *(Gestaltpsychologie)*. Sin duda, la mayor diferencia estribó en su tentativa por intervenir y controlar el proceso productivo de la industria, de ir a la producción y organizar la vida colectiva, buscando para tal objetivo aliados en la industria, las cooperativas y los sindicatos. En este sentido, mientras el diseño funcional era para Gropius una resultante empírica y técnico-formal, H. Meyer pretendía que operara como expresión técnico-productiva, en una dirección similar a la del productivismo soviético, como lo prueba además el hecho de que en 1928 intensificaron sus relaciones. Desde otro frente interno, percatándose de la ambivalencia en que se movían las relaciones entre la «forma industrial» y la creación artística libre, deslindó sus ámbitos de actuación, fortaleciendo por un lado los talleres, sobre todo el de arquitectura con la incorporación de L. Hilberseimer y otros, y reinstaurando por otro la enseñanza de la pintura libre a cargo de Kandinsky y Klee.

No obstante, a pesar del entusiasmo con que había sido recibido su nombramiento, este vuelco hacia el productivismo, no era muy bien visto por los maestros. Así, por ejemplo, en una carta (23 de enero de 1928), O. Schlemmer ya advertía: «La Bauhaus se inclinará con fuerza hacia la construcción y lo industrial, lo espiritual-técnico. Los pintores están aquí únicamente como mal menor» (…)

Pero el disgusto se extendía también a Kandinsky y otros, sobre todo a las autoridades locales social-

demócratas, cada vez más presionadas por la extrema derecha nazi. El desenlace, bajo el pretexto de una politización comunista y de que H. Meyer había prestado ayuda al Socorro Obrero Internacional, fue que Fritz Hesse lo destituyó como director el 1 de agosto de 1930 en plenas vacaciones del semestre de verano. Había sido, por tanto, inútil que, en contra de quienes lo acusaban de falta de dirección o de politización, hubiera disuelto una célula comunista e inútiles fueron también los alegatos que esgrimió en su defensa en *Mi expulsión de la Bauhaus. Carta abierta al alcalde de Hesse, Dessau (Das Tagebuch, 16* de agosto de 1930, Berlín). Durante el mismo mes de agosto, una vez más con Gropius como instigador entre bastidores, era nombrado director otro arquitecto, L. Mies van der Rohe.

Aunque Mies van der Rohe limitó el protagonismo estudiantil y las pretensiones de eficacia social, enfatizando la calidad de los materiales y de la fabricación, siguió siendo bastante fiel a la orientación pedagógica de su antecesor y a la transformación, como ondeaba su nombre, en una Escuela de Arquitectura que impartía también diseño y consentía la pintura libre. Pero a pesar de que como ironizaba H. Meyer en su despedida, «la moral, la disciplina, las buenas costumbres han de volver a la Bauhaus del brazo de las Musas», a no tardar volverían del brazo de los nazis, quienes en su programa electoral para las elecciones municipales del 25 de octubre de 1931 exigían ya «un corte inmediato de todos los gastos para la Bauhaus», así como la «inmediata demolición» de sus edificios y la expulsión de los docentes extranjeros, mientras en el parlamento regional alzaban sus voces contra la Bauhaus «bolchevique» y «marxista-comunista»; el 21 de enero de 1932 los concejales nazis promovieron las primeras mociones contra ella, mientras el 8 de julio eran inspeccionados sus edificios por representantes del partido. Y a pesar de las múltiples gestiones entre bastidores ante organizaciones y autoridades nazis, de una petición de estudiantes nacionalsocialistas ante el presidente Von Hindenburg y a los esfuerzos tardíos del exorcista F. Hesse por salvarla a última hora, el 22 de agosto de 1932, en una decisión adoptada por mayoría, el Ayuntamiento de Dessau fijó el 1 de octubre cómo fecha de clausura.

Efectivamente así sucedió, pero menos mal que, ante la precipitación del fanatismo nazi en la rescisión todavía ilegal de los contratos, Mies y los maestros pudieron pedir daños y perjuicios, lo que unido a los derechos producidos por las escasas licencias en sus diseños, les permitió una base económica para trasladarse durante el mismo mes a Berlín y continuar cómo un «Instituto Libre de Docencia e Investigación». Sin embargo, con este traslado no acabaron las tribulaciones, sino que, más bien, se prolongó su agonía, ya que a resultas de un registro arbitrario realizado en su nueva sede por la Gestapo era clausurado el 11 de abril de 1933. De poco sirvieron los esfuerzos de su director, que en una entrevista con el ideólogo nazi A. Rosenberg trató de convencerle de que no se trataba de un centró peligrosamente bolchevique, ni siquiera marxista, y de que su principal objetivó era resolver los problemas que estaba planteando el progreso técnico. Ante tal tesitura, el 20 de julio el cuerpo docente expectante decidía su autódisólución, comunicándoselo, como era preceptivo, a la Gestapo.

PINTURA Y ESCULTURA EN LA SEGUNDA BAUHAUS (KANDINSKY, KLEE, O. SCHLEMMER, MOHOLY-NAGY Y OTROS)

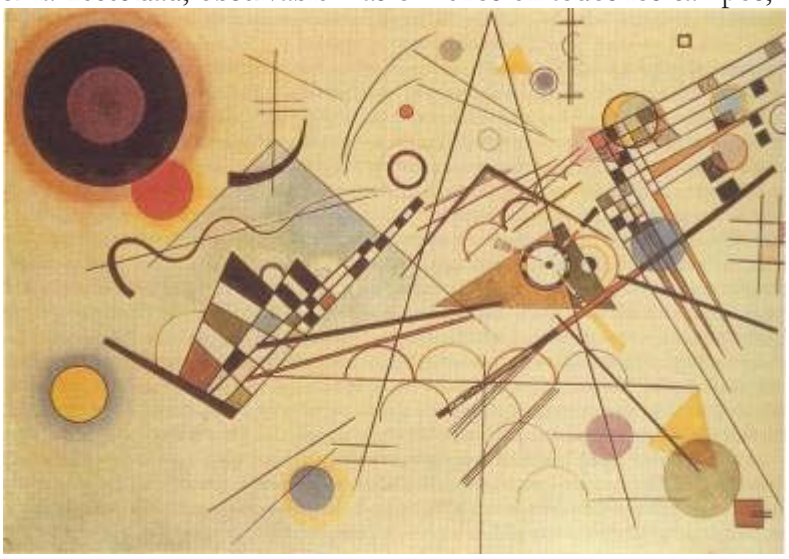
Aunque a medida que la Bauhaus se deslizaba hacia el productivismo, los artistas se sentían desplazados o como un mal necesario, cuando arreciaban los ataques contra ella, tanto Gropius como H. Meyer los esgrimían cual escudos protectores de reconocido prestigio. En realidad, gracias a ellos la Bauhaus se había convertido, con razón ó sin ella, en el sismógrafo del acontecer artístico internacional y en el paradigma de la nueva academia moderna. Por ello mismo vale la pena que nos detengamos en las aportaciones de cada uno de ellos, pues a excepción de L. Feininger que continuará cultivando sin inmutarse su cubo-expresionismo, los restantes sufren evoluciones en sintonía con el constructivismo difuso, pero al mismo tiempo se afirman irreductibles marcando distancias y filtrándolo todo a través de una potente personalidad creadora de formas libres.

Wassily Kandinsky había recibido la oferta en 1921, pero no se incorporó a la Bauhaus hasta mediados de 1922, permaneciendo en ella hasta que fue clausurada. Nada más llegar se hizo cargo del taller de pintura mural. Sin embargó, su dirección apenas surtió efectos en este ámbito, volcándose en

cambió en la enseñanza obligatoria que impartía en el cursó preliminar sobre *Forma y color* desde 1922, y en el de *Pintura libre* a partir de 1927.

En su docencia aprovecha parcialmente el *Plan esquemático de estudio y trabajo* que le había enfrentado a los constructivistas más radicales en Moscú, pero lo enriquecerá con las aportaciones de la psicología de la *Gestalt* (Wertheimer, Köhler y Kóffka) tan en boga por aquellos años en Alemania y la Bauhaus. Precisamente, sus ensayos *Los elementos fundamentales de la forma y Curso de color y seminario,* incluidos en la publicación colectiva con motivó de la primera exposición Bauhaus, eran considerados, si hacemos casó a Schlemmer como «Una investigación estrictamente científica sobre el color y la forma». (…) Pero a pesar de sus esfuerzos por realizar análisis positivos, lógico-racionales incluso, de los elementos básicos de una nueva gramática abstracta, Kandinsky siempre los cóntrabalanceaba con los ingredientes irracionales y subjetivos. Y ambos componentes son los que trasvasa también a las pinturas Bauhaus.

Desde el período de Munich, Kandinsky invocaba una tercera fuente originaria del arte abstracto, la composición, en la que jugaba un papel preponderante lo consciente y lo racional. En las pinturas que realiza durante su estancia en Rusia ya se apreciaba un enfriamiento y una fijación de las formas gracias a una progresiva geometrización. Ahora tampoco se sustrae al clima creado por el constructivismo difuso, aunque filtrándolo a su manera. Incluso se deja contaminar por las construcciones exactas y geométricas y por la necesidad, observable más o menos en todos los campos, de retomar lo elemental y primario. (…)



Con este sentir sintoniza la obra más ambiciosa de la época de Weimar, ***Composición VIII*** *(julio* de 1923), en la que parecen coexistir dos sistemas. Si por un lado la presencia de círculos, semicírculos, cuadrados y triángulos con sus respectivos colores básicos remite a las formas geométricas elementales, por otro, éstas contrastan con una trama de líneas libres y rectas, angulares o configurando motivos y retículas ajedrezadas, en la que predominan las direcciones en diagonal. De alguna manera, semejante trama evoca todavía una construcción lineal descentrada y excéntrica que ha perdido el equilibrio y entra en tensión con los cuerpos geométricos, en particular con el círculo óptico situado en el lado superior izquierdo. Tensión que plasmará en más de una ocasión en los ejercicios pedagógicos sobre el contraste entre las líneas delgadas que mantienen sus distancias respecto a un punto con gran peso gestáltico. Claramente se puede apreciar que esta composición nada tiene que ver con un arte geométrico riguroso, así como que desde lo elemental progresa hacia lo complejo sin sustraerse a lo subjetivo.

(…) Cada una de las pinturas de Kandinsky propicia una casuística variada que pone a prueba sus análisis sobre los elementos primarios y sus cruces. Así, sin renunciar a esta composición descentrada y cargada de tensiones, otras pinturas, como ***Composición rosa*** **(1924),** *(…)* parecen obedecer a una construcción más

relacionada con la de otros artistas de la Bauhaus: Klee y Moholy Nagy, mitigando la oposición entre los dos sistemas insinuados. (…)
A pesar de la hegemonía productivista, durante la segunda mitad de la década, Kandinsky seguirá combinando la geometría básica con sus maneras libres, explorando por separado o combinados cada uno de los elementos pictóricos. Pero de un modo gradual derivará a composiciones todavía geométricas, pero más narrativas, hasta desembocar ya en los treinta en organismos inspirados en el desarrollo libre de los mundos mineral, vegetal o animal.

En su condición de maestro, **Paul Klee** seguirá impartiendo la enseñanza sobre la *Teoría de la forma* hasta su marcha en 1931, y desde 1927 se hará cargo también de las clases de *Pintura libre.* Desde sus reflexiones «Caminos del estudio de la naturaleza» *(Staatliches Bauhaus Weimar* 1923) se mantiene fiel a la divisa lanzada en *su Confesión creadora* (1920): «el arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible»; pero para ello es preciso abandonar el arte de la visión óptica, explorando nuevas sendas que, aunque sigan confluyendo en el ojo, «desembocan transformadas en forma desde su punto de encuentro, en la síntesis de la visión externa y la contemplación interna» en un amplio espectro que abarca desde lo telúrico hasta lo cósmico.

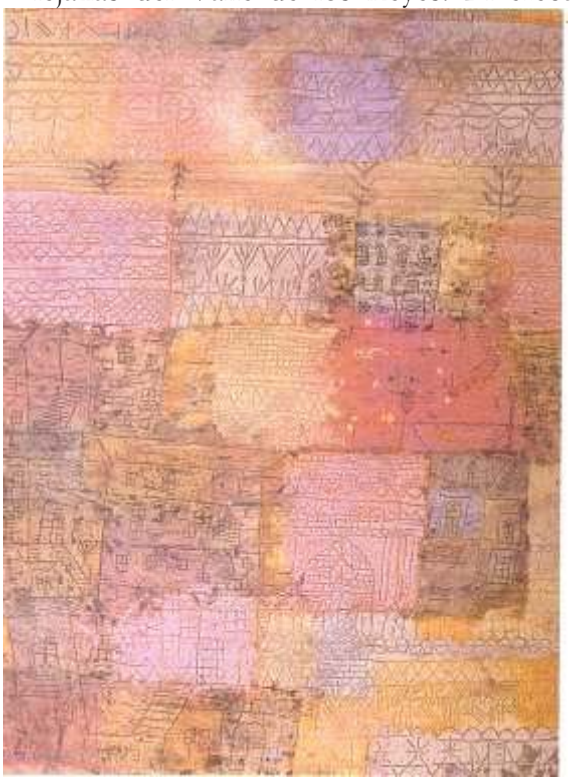
A partir de estas premisas inicia un recorrido semejante al de Kandinsky, pero mientras éste pretende instaurar un lenguaje universal, como si de una expresión de lo eternamente artístico se tratara, la pedagogía artística de P. Klee es mucho más sutil, ya que penetra en la génesis y la formación *(Formung)* de las formas. Por lo demás, sus análisis racionales en apariencia se sumergen en una poética muy personal e intransferible, rica en alusiones y analogías, abierta a lo irracional y el inconsciente, como pronto percibieron a través de sus pinturas los surrealistas. Curiosamente, a pesar del improbable trasvase de sus enseñanzas a la forma industrial, a excepción de ciertas tensiones con H. Meyer y algunos alumnos, el taciturno y «aburrido Klee», en expresión de Schlemmer, gozó de gran respeto en la Bauhaus.
Las pinturas que Klee realiza desde 1923 guardan una relación estrecha con su pedagogía y, si bien en muchos aspectos enlazan con inquietudes precedentes, ahora el acento recaerá también sobre otros nuevos, en particular los vinculados a los «caminos constructivos de la composición». Es probable que Klee conociera las *Composiciones con cuadrícula núms. 8 o* 9 de Mondrian, pero sí sabemos que desde las acuarelas realizadas en 1914 en Hammamet, Klee desvelaba y agrupaba los ritmos de la naturaleza a las arquitecturas mediante áreas cromáticas cuadradas y rectangulares. Ahora, sin borrar las huellas de la naturaleza, las composiciones se tornan abstractas en la serie de los «cuadrados mágicos»: *Arquitectura. Cubos en gradación amarillo-violeta* (1923), ***Armonía de cuadrados en rojo, amarillo, azul, blanco y negro*** (1923), *Viejo acorde* (1925), si es que no actúan de telón de fondo a la *Salida de la luna* (1925.). Todos ellos ejemplifican composiciones estructurales «dividuales», cuya organización se basa en la repetición del mismo elemento: el cuadrado en sus evoluciones, que genera grupos aditivos. Pero a diferencia del geometrismo de Mondrian, son pintados con una gran libertad, pues están sometidos tanto a las alteraciones de la medida que experimenta el cuadrado a través de la extensión, la expansión, los estrechamientos o alargamientos como a las del peso en sus gradaciones cromáticas.

Ni siquiera cuando se recurre a la misma medida, como sucederá en una serie más tardía de 1930: *Tabla cromática o* ***Tabla cromática Qu 1*** *(izquierda)* el cuadrado será idéntico en su

repetición, ya que, sin alterar su forma, las varaciones de las verticales y horizontales modificarán su medida geométrica. Movimientos, ritmos, equilibrios, reflejos, giros, empujes, dimensiones, proporciones y otros recursos sutiles son los que crean ese carácter mágico en el que la geometría elemental.(…) Pero si esto acontece con las modificaciones de la medida, las del peso se obtienen mediante los movimientos de los colores en su atenuación, reflejos y otras operaciones sobre las que se erigen las gradaciones cromáticas. Todas estas perturbaciones introducen matices que alejan a estas pinturas de las neoplasticistas, evocando en cambio sorprendentes analogías con las investigaciones musicales de A. Schönberg y A. Webern.

Tras su viaje a Egipto, entre finales de 1928 y primeros del año siguiente, Klee realizó en 1929 una serie de obras que culminaron en ***Caminos principales y secundarios***.

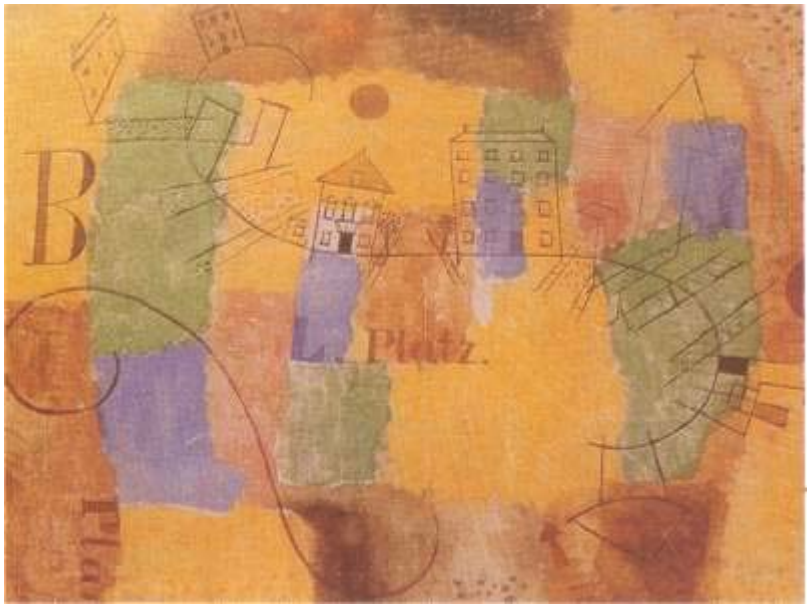
Todas ellas son fruto de las tensiones entre la composición «dividual» y la individual, así como del momento épico en que la horizontal rebaja la nota dramática de la vertical, pero a su vez son destilaciones de la vivencia del paisaje africano en su amplitud espacial y cromática, la luz, el sol, la arena y hasta las huellas de los estratos culturales del pasado. En particular, en *Caminos principales y secundarios* la estructura abstracta casi es desbordada por su fuerza sugestiva; pueden realizarse recorridos desde el espacio próximo al del fondo en una progresión escalonada y rítmica que tanto va estrechando las franjas del camino principal como acorta, deforma e introduce inclinaciones en las del secundario. Pero en este ascenso hasta los lejanos horizontes azules no sólo se divisan ciertos trucos de la perspectiva, sino que resuenan los ecos de las analogías con las notaciones musicales. Mientras tanto, los tonos jaspeados en azules, amarillos, ocres, rojos o violetas no pueden por menos de ser asociados con el agua y las plantas, la arena y la tierra, la luz y el sol de un país fértil, «contemplado, según carta a su mujer, Lily (17 de abril de 1929), desde las montañas lejanas del Valle de los Reyes. El efecto recíproco polifónico es tan fluido como posiblemente contenido». Como contenida quizá sea también aquella línea de demarcación entre lo abstracto y lo figurativo en cuya frontera nos invita a permanecer.(…)

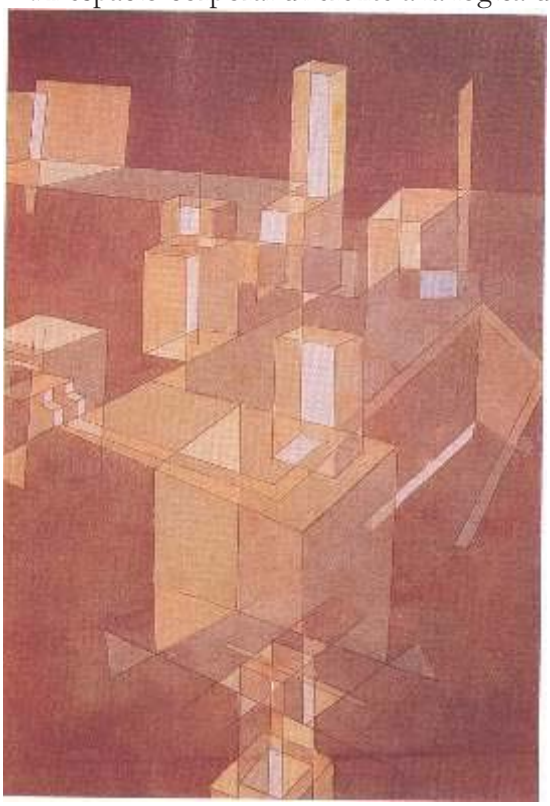


Desde su viaje a Túnez antes de la guerra, Klee había transfigurado sus humildes arquitecturas en un lenguaje semiabstracto que, a comienzos de los años veinte, escoran hacia una composición similar a la de los cuadrados mágicos. Sin embargo, desde *Cuadro mural* (1923) o ***Barrio de villas florentinas*** **(1926),** se repliegan a unas formas arquitectónicas y vegetales, simplificadas hasta la estilización, en un espacio estratificado y topológico transmutado en el escenario de su idilio con la naturaleza. En sintonía con sus ejercicios pedagógicos, transparentaban en su complejidad e inestabilidad las tensiones, penetraciones e intrusiones entre las estructuras repetitivas o «dividuales» y los valores individuales.

(…) Con ser enormemente delicadas y líricas las obras de la serie precedente, no menos atractivas son aquellas otras pinturas de arquitectura situadas en el otro polo

compositivo: el «individual». Así, por ejemplo, ***Plaza L en construcción*** **(1923)** se cimenta en la denominada línea intermedia o «medial», (…) en disposición de abrirse al color y a todas las perspectivas. Más en concreto, esta plaza se genera a partir de los desplazamientos sugeridos por la línea curva situada en la parte central, encargada de alinear la calle y las casas. Pero su trazado instaura el caminar sin un rumbo concreto, un movimiento envolvente e inacabado de la mirada que se trasvasa al soporte. La derogación de la perspectiva central y los desplazamientos suscitan estados cómicos, así como sensaciones de ausencia, tan solo superables mediante el recurso a las palabras plaza o plano. Klee insiste en la conexión de los puntos divergentes de la perspectiva, así como en el carácter simultáneo de las formas internas y externas penetradas por un espacio corporal diferente a la lógica del visual o de las vistas frontales y naturalezas, de elementos de trazado y de alzado, etc.

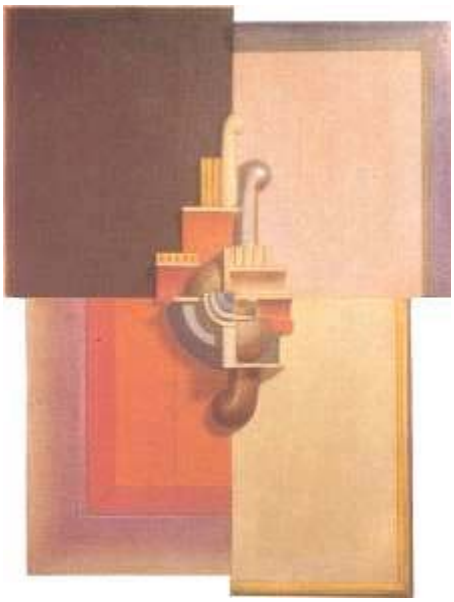




La más abstracta ***Ciudad italiana*** **(1928**), articulada a través de la línea recta y los volúmenes geométricos, delata una cierta propensión «metafísica», clásica incluso, huella sin duda de las contaminaciones de Nápoles. No obstante, su problema central es poner al descubierto las oposiciones de perspectivas. Si bien parece recurrir a ésta con objeto de lograr sensaciones espaciales, el cromatismo deroga tal pretensión, ya que sus valores actúan en dirección contraria a la insinuada por la construcción lineal. Los cubos fluctúan en el espacio como si perdieran la pesantez y la gravedad; los juegos de perspectiva, las interpenetraciones, los valores tonales y de iluminación acaban debilitando la consistencia de los volúmenes. En esta *Ciudad italiana,* Klee parece captar su espíritu, su segunda realidad, pero en modo alguno su organización concreta, ni siquiera sus apariencias visuales, mostrándonos un imaginario inédito y autónomo, fruto de la simbiosis entre lo visible y lo invisible, pero irreductible a cualquiera de los dos. (…)

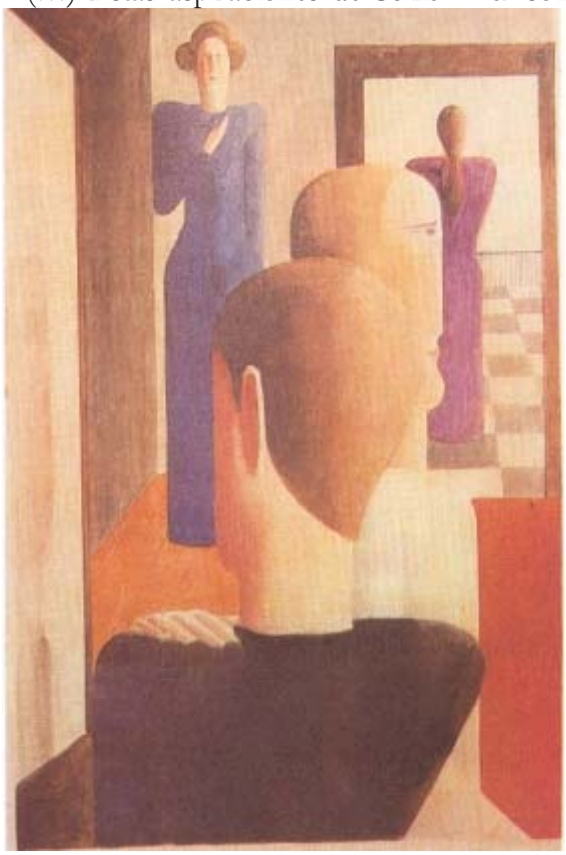
Los cambios acaecidos en 1923 en la Bauhaus apenas afectaron a **Oskar Schlemmer** que, hasta su salida en 1929, ocupará una posición equidistante en el juego interno de fuerzas, de la misma manera que su arte se moverá a medio camino entre la nueva objetividad y el constructivismo. Desde 1922 imparte la enseñanza del dibujo académico, en el que la figura humana es «el gran tema, originario, eternamente nuevo» *(Diario,* julio-agosto, 1923) bajo los más diversos aspectos. Schlemmer había iniciado en 1919 unos primeros esbozos que culminaron en ***Plástica ornamental en marcos divididos*** **(1923** – pag.173 derecha**),** un relieve pintado, de un cierto parentesco con la poética «purista» francesa, que coloca en el centro de una composición difusamente constructivista, pero obtenida al modo dadaísta a partir de soportes encontrados. En paralelo, realiza alguna escultura como *Plástica libre G o Figura abstracta* (1921-1923). Fragmentada como torso, es reducida a sus formas básicas, sometiéndolas a una descomposición no sólo en sus aristas al modo cubista, sino en su redondez

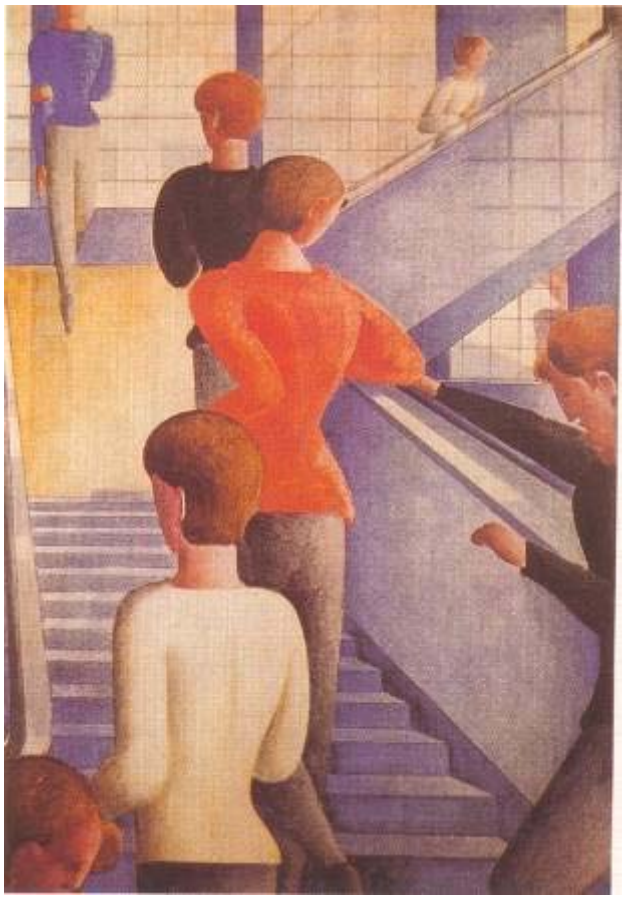
orgánica. Ello, unido al intercambio entre lo cóncavo y lo convexo, da origen a una agrupación asimétrica con diferentes perfiles y una sucesión de sorpresas en sus perspectivas singulares.



Incorporada al mural o como arte libre, Schlemmer defendía la pintura cual residuo metafísico, así como la búsqueda de un nuevo ideal que, aunque disfrazado de «nueva objetividad», no se alejaba del idealismo clásico de Weimar. Desde este sentir «clasicista», también perseguía lo elemental, la sencillez, ya que en ello radicaba su potencia y «lo elemental en lo figural es el tipo. Su creación, la tarea última y suprema» *(Diario,* hacia julio de 1923).

Uno de sus temas centrales será la figura en el espacio y (…) conferir al *maniquino* la dignidad de lo monumental, sin por ello renunciar al destino humano en un escenario todavía «metafísico». (…) Estas aspiraciones de Schlemmer son las que se traslucen, por ejemplo, desde ***Cinco figuras en el espacio*** (1928 - izquierda), expresión de la claridad, del rigor y de la calma bajo un diafragma moderno en unas figuras que se mueven todavía en un espacio de evocaciones «metafísicas». Así mismo, durante este mismo año realiza los dibujos sobre la ***Escalera de la Bauhaus*** a partir de una fotografía de Lux



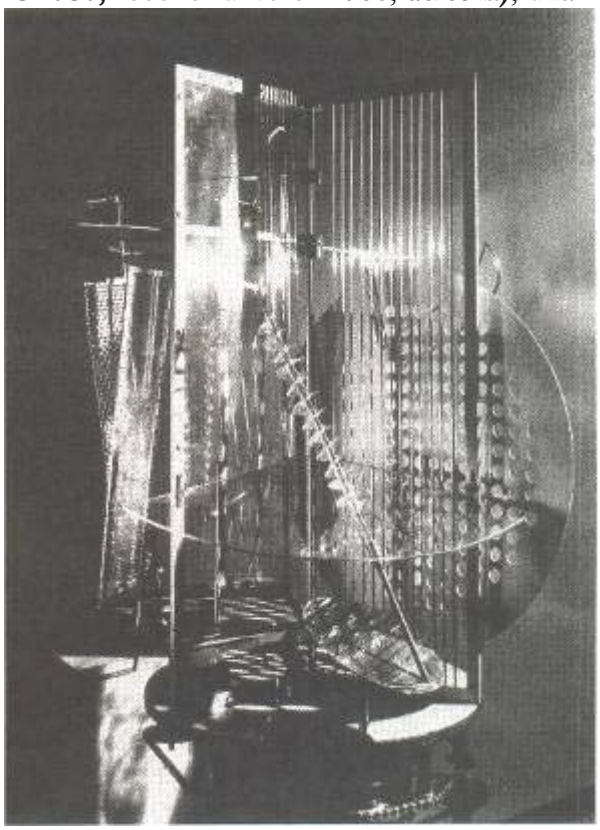


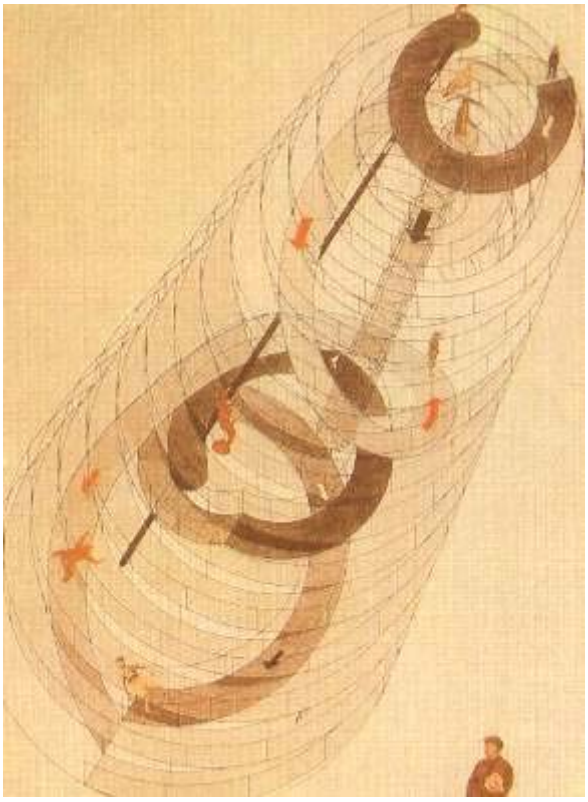
Feininger que, sin embargo, no se plasmará en un óleo hasta 1932. Pero en éste introduce cambios notables respecto al motivo, ya que suprime los personajes secundarios, así como la complicidad del grupo al mirar al fotógrafo para presentarlos aislados, como si cada uno fuera a lo suyo; las figuras aparecen idealizadas, mientras en las tres centrales subiendo la escalera sus colores recuerdan los elementales de la época de Weimar. Más decisivo resulta aún el cambio espacial, ya sea en la distribución, la orientación hacia arriba o los movimientos congelados de las figuras como, sobre todo, en la caja de escalera que en vez de mantenerse ciega y oscura, como en la real de Dessau, se abre a un frente acristalado e iluminado cuyas cuadrículas ilustran la idea que Schlemmer siempre sostuvo sobre la influencia de Mondrian. No es, pues, sorprendente que este cuadro haya sido interpretado como

una representación alegórica de la propia Bauhaus en ese cruce entre la nueva objetividad y el constructivismo.

Desde su incorporación a la Bauhaus en 1923, **Laszló Moholy-Nagy** se convirtió en el hombre de confianza de Gropius, sustituyendo a Itten en el *Curso Preliminar*. *El* punto de partida de su pedagogía es la búsqueda de un orden elemental encarnado en los elementos materiales de la cultura industrial. Por ello mismo no se limita a explorar las relaciones formales típicamente constructivistas, sino también la naturaleza táctil de los nuevos materiales, así como la óptica de los sentidos a través del movimiento y la luz. Sus enseñanzas, resumidas en *Pintura, fotografía y film* (1925) *y Del material a la arquitectura* (1929, traducido libremente al inglés como *The new vision), sin* descartar lo intuitivo en la creación, se centran en los análisis racionales y desembocan en una propedéutica a la cultura sensorial y visual aplicable de una manera indistinta al arte y el diseño. No fue gratuito, por tanto, que contribuyera a perfilar el estilo Bauhaus, esa fisonomía formal que se iba a traducir en las formas esenciales, geométricas, lisas y coherentes con los materiales con que están realizados.

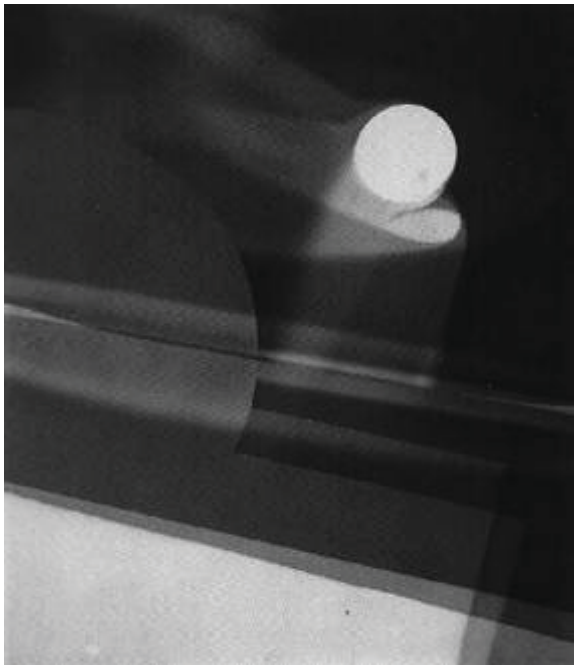
Desde 1923, Moholy-Nagy continúa investigando en sus «cuadros transparentes» a partir de formas geométricas simples inspiradas en las de Malevich y El Lissitzky, pero diferenciadas por la intersección violenta de sus planos y perspectivas, así como por las transparencias de los colores: *Q 1 suprematista* (1923), *Sobre fondo blanco* (1923), *o Composición Z VIII* (1924). En paralelo seguía experimentando con las construcciones espaciales en los más diversos materiales, pero desde 1923 se dedica casi en exclusiva al ***Modulador luz espacio*** **(1923-1930; reconstruido en 1970**, derecha**)**, una estructura móvil rudimentaria de formas simples y transparentes, constituidas por cristal, láminas perforadas de metal, plástico, varillas de alambre, etc., que es accionada por un motor y a la que se incorporan proyecciones lumínicas. Pensada en un principio para exhibir las transparencias, era tan asombrosa en sus movimientos coordinados, articulaciones y secuencias de luz con sus efectos ópticos, que resultaba un tanto mágica como interpenetración entre la luz y el espacio en sus fluidas modificaciones.





Moholy-Nagy nunca entendió este aparato cinético-lumínico como una creación autónoma y, en cambio, le serviría de ensayo para otras experiencias como *Requisito lumínico de un escenario eléctrico* (1923-1930) o el ***Sistema constructivo de fuerzas*** (1923-1928, izquierda*),* una construcción espacial a medio camino entre la escultura ahuecada y la arquitectura que, inspirada en el interior de la Torre Eiffel, desarrollaba la espiral que tanto había seducido a Tatlin. Y es que, sin duda, Moholy-Nagy

es el miembro de la Bauhaus que más se acerca a los constructivistas no sólo a través de las similitudes formales, sino por el empeño en aprovechar los procedimientos técnico-mecánicos en sus experimentos tipográficos y, sobre todo, en los fotográficos. La *fotografía* penetró en la Bauhaus gracias a L. Moholy-Nagy, quien, influenciado por R. Hausmann y Man Ray, comenzó a experimentar con este medio independiente e impulsor de una nueva figuración de la fantasía mecánica sobre la que reflexionará en *Pintura-Fotografía-Film (1925). Sus* trabajos se centraron en fotogramas, en los que alcanzaba una gran abstracción mediante la exposición directa de la película, sin cámara, a la intensidad de la luz, y en la fotoplástica, una interpretación del fotomontaje dadaísta que reordena a través de los círculos constructivistas.



Sus «fotogramas», estimulados inicialmente por Man Ray, desarrollarán una figuración autónoma versátil en contacto con la exploración de los nuevos materiales sensibles a la luz.

Después de Gropius, Moholy-Nagy será el maestro de la Bauhaus que ejercerá una mayor influencia, en particular desde que en 1937 se convirtiera en el director de la New Bauhaus en Chicago y en continuador de lo que ha sido denominado la Bauhaus virtual, paradigma durante décadas de las escuelas de diseño.

Y algo similar sucederá con **Josef Albers** (1888-1976), estudiante primero y ayudante de Moholy-Nagy a partir de 1925, que en 1928 se hará cargo del *Curso preliminar. Si* por un lado en su pedagogía el análisis de los materiales continúa siendo un objetivo prioritario, por otro los estudios de las construcciones se vuelven más complejos y, al igual que apreciamos en sus primeras obras autónomas, se deslizan hacia un constructivismo óptico que no recibiría pleno reconocimiento hasta los años sesenta con los divulgados *Homenaje al cuadrado.*

TRABAJOS Y DISEÑOS DE LA BAUHAUS

Como muestra Gropius en el diagrama *Idea y estructura de la Bauhaus estatal de Weimar* (1923), los talleres constituían el núcleo de sus enseñanzas tras la superación del *Curso preliminar* Pero, acorde con la propia evolución de la institución, durante la primera fase o, incluso durante el período de Weimar, seguían vinculados a la artesanía y algunos fueron clausurados tras su traslado a Dessau. Así sucedía, por ejemplo, con el de pintura al vidrio, del que fueron responsables sucesivos J. Itten y P. Klee y en el que entre 1922 y 1925 fue jefe de taller J. Albers, autor de numerosas vidrieras en la órbita neoplasticista; el de escultura, dirigido hasta 1922 por J. Itten y los tres últimos años por Schlemmer o el de cerámica, en el que se dejó sentir la impronta del escultor expresionista **Gerhard Marcks** (1889-1981), quien entró precisamente en conflicto con Gropius a causa de su defensa de la artesanía.

Aunque en otros talleres ya se advertía desde 1923 un cambio de orientación, con el traslado a Dessau se consolidó una vocación productivista y se reforzaron sus relaciones con la industria. Ello supuso a su vez, como matizaría G. Muche, el reconocer las diferencias entre «Las bellas artes y la forma industrial» *(Bauhaus I,* núm. 1, 1926), así como la autonomía estética de la segunda, inserta ya en las coordenadas formales derivadas de la técnica y los procedimientos de la industrialización. En consecuencia, tanto los talleres supervivientes como los de la nueva creación experimentaron transformaciones con la vista puesta en la producción, si bien seguían diferenciándose entre sí formalmente en atención a su propio ámbito de actuación.

Tal vez el taller más popular entre los miembros de la Bauhaus fue el de *Imprenta,* dirigido entre 1919 y 1925 por L. Feininger. Aun cuando en sus inicios se dedicaba al huecograbado, pronto evolu-

cionó hacia los experimentos tipográficos, entre los que sobresalen los sucesivos logotipos, pues sintetizan el espíritu de la propia Escuela. Así, por ejemplo, (…) el *Sello de la Bauhaus* (1922), realizado por O. Schlemmer, estilizaba geométricamente un perfil humano encerrándolo en un círculo, anticipándose a una nueva actitud constructiva en ciernes. Convertido en logotipo oficial hasta 1931, fue objeto de numerosas variaciones y reaparece en el cartel para la Primera Exposición de la Bauhaus (derecha).

Cuando en 1923 Moholy-Nagy crea el logotipo para la Editorial de la Bauhaus, un círculo encierra a un triángulo de tal manera que éste, mediante un pequeño cuadrado añadido, se convierte en una flecha orientada hacia la izquierda.

Círculos y flechas que, combinados o separados, serán utilizados en otras ocasiones por Moholy-Nagy y H. Bayer. Esta tendencia hacia las composiciones geométricas se radicalizará en Dessau en la imprenta reconvertida a taller de tipografía y publicidad, cuyos miembros están obsesionados tanto por articular un lenguaje gráfico universal bajo la impronta constructivista como por aprovechar las posibilidades que ofrece la máquina en lo relativo a la claridad, la concisión y la precisión.

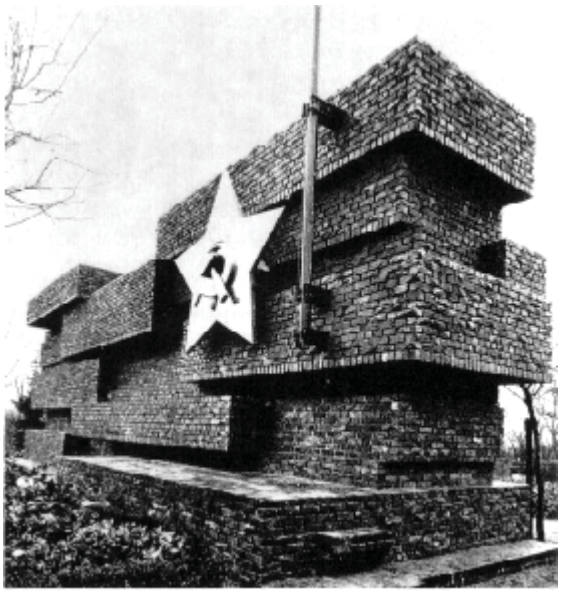
Aunque dirigido por W. Gropius entre *1921 y 1925,* en el *taller de mobiliario* destacaron los prototipos del húngaro **Marcel (Lajos) Breuer** *(1902-1981).* Pero si en la *Silla del enrejado de madera (1923)* se delata de un modo un tanto literal la impronta de las de G. Rietveld, pronto las formas constructivistas tratan de conciliarse con las funcionales y son ofertadas a la producción industrial. Así sucede, por ejemplo, con el mobiliario que realiza para la vivienda ***Am Horn,*** presente ya en la Primera Exposición de la Bauhaus en *1923,* diseñado a partir de

unas formas simples cuyos matices claros y oscuros se desprenden de la naturaleza de la madera empleada, mientras en otras sillas de *1924* combina los listones de la estructura con ligeras planchas de madera en el asiento y respaldo, y diferenciando ambos planos pintando de color blanco el asiento, y de gris el respaldo.

Tras el traslado a Dessau, M. Breuer se hace cargo del taller de mobiliario y a partir de entonces, sin abandonar los prototipos de formas estereométricas en madera, comienza a experimentar con los tubos de acero, normalizando los elementos o incluso utilizándolos para generar los mismos tipos, descomponiéndolos en sus piezas bidimensionales y teniendo en consideración tanto las exigencias técnicas de fabricación como las sociales respecto a su precio. En *Un film de la Bauhaus. Cinco largos años* (1926), Breuer mostraba la evolución de sus sillas, pero en la última viñeta proponía una «columna de aire elástica», la idea utópica que latía en su *Silla Wassily* (1925) al desmaterializar el volumen de dos cubos, uno dentro de otro, gracias a la estructura perforada que articulaban los tubos redondos de acero. (…) En el prospecto diseñado por H. Bayer en 1928, que anunciaba la fabricación de los prototipos de Breuer por la firma *Standard-Möbel* de Berlín, se resaltaba sobre todo la liviandad y el ahorro de material y espacio. El húngaro se convertía así en el pionero del mueble tubular, del que él mismo diseñará otros modelos que inspirarán también a otros.

Pero sin duda, los más atrevidos son los que diseña a partir de 1927 L. Mies van der Rohe, que seducen tanto por la desmaterialización y elasticidad, pronunciadas por la eliminación de las patas posteriores, como por el refinamiento de sus formas curvadas. La *Exposición de la Deutsche Werkbund* celebrada en 1930 en París daría a conocer internacionalmente la renovación del mobiliario de la Bauhaus en las versiones más depuradas y en las más populares destinadas a los grandes almacenes o a una colonia obrera como la de *Törten* (1927) en Dessau.

Los diseños producidos en los talleres de tejido, del mobiliario y del metal, junto con sus obras de arquitectura, darán origen al «estilo de la Bauhaus». (…) Un estilo que pronto se divulgaría en exposiciones como la que tuvo lugar en 1929 en el Museo de Artes Aplicadas de Basilea o en la citada de París en 1930.



***Monumento a Karl Leibknecht y Rosa Luxemburgo*, Mies van der Rohe Berlin, Germany, 1926**

EL POSTEXPRESIONISMO Y LA «NUEVA OBJETIVIDAD» EN ALEMANIA (1920-1929)

(…) Si desde un punto de vista artístico la «nueva objetividad» aparece situada en un territorio lábil entre la pintura «metafísica» y el ala más verista del surrealismo, en Alemania hay proclividad a proclamarla una categoría que se aplica indistintamente al arte o la ciencia, la economía o la política. (…) Por cierto, no dejan de ser tentadoras estas connivencias con una coyuntura en la que el espíritu de objetividad del llamado «socialismo blanco» desplazaba a la lucha de clases, el reformismo a la revolución o, fascinada por el taylorismo industrial *o Mi vida y mis obras* (1923 en alemán) de Henry Ford, prometía solucionar la «cuestión social» sin modificar las relaciones existentes. (…)

No obstante, por atractivos que sean estos paralelismos y aun aceptando que la fase más álgida de la «nueva objetividad» se sitúa entre 1925 y 1929, las aspiraciones a la *Sachlichkeit* habían aparecido con bastante antelación en la cultura alemana. Esgrimida ya por el esteta y sociólogo G. Simmel para definir ciertas figuras de lo moderno vinculadas *a Las grandes ciudades y la vida del espíritu* (1903), es adoptada por los arquitectos y diseñadores del Werkbund como uno de sus parámetros formales(…) Posiblemente el pintor M. Beckmann fue el primero en plantearse el objetivo de «llegar a una *objetividad transcendente (transzendente Sachlichkeit)* que pueda surgir de nuestro profundo amor a la naturaleza y los hombres» *(Schöpferische Konfession,* 1920), mientras que G. Grosz, renegando del expresionismo, manifestaba su «empeño por formar un estilo claro, simple» donde las líneas sean trazadas de una manera técnica y fotográfica, predomine la construcción, la solidez de los volúmenes y el control de las formas. (…)

En cuanto término genérico la «nueva objetividad» acogía en su caso diferencias específicas. (…) Incorporando a los artistas que «permanecen fieles a la realidad positiva y tangible con rasgos reconocibles» (Hartlaub), su ala derecha era asociada con las actitudes más *clasicistas,* interesadas por un objetivo válido intemporalmente y las leyes eternas del arte, mientras su ala izquierda, identificada con el *verismo,* se comprometía más con el «mundo de los hechos actuales». En otras ocasiones, las dos alas son vinculadas con el *realismo mágico y* con la *nueva objetividad* en una acepción más restringida, si bien ésta también puede devenir el eje central y ser desbordada a su izquierda por el *verismo,* que otros prefieren denominar sin más realismo. Posiblemente, esta agrupación tripartita sea la que más se aproxime a lo sucedido. Sin complicarse demasiado, la exposición de 1925 se limitaba a una presentación alfabética de cada artista, indicando su lugar de residencia, mientras la de 1929 optó por agruparlos por el nombre de las ciudades.

(…) Algunos rasgos comunes: nueva fidelidad del dibujo al objeto; composición estática muy estructurada que sugiere a menudo espacios vacíos y vidriosos; aislamiento del objeto, desprendido de toda casualidad y transfigurado en algo problemático; precisión y sobriedad en la representación; extirpación de toda huella del proceso pictórico, liberando a la obra de toda gestualidad; una mirada de observar sin sentimentalismos y casi liberada por completo de emociones; un vuelco de la mirada al mundo cosal de lo banal y cotidiano, sin avergonzarse de su «fealdad», al de la moderna civilización técnica, la gran ciudad o de situaciones más ligadas a lo social y político.

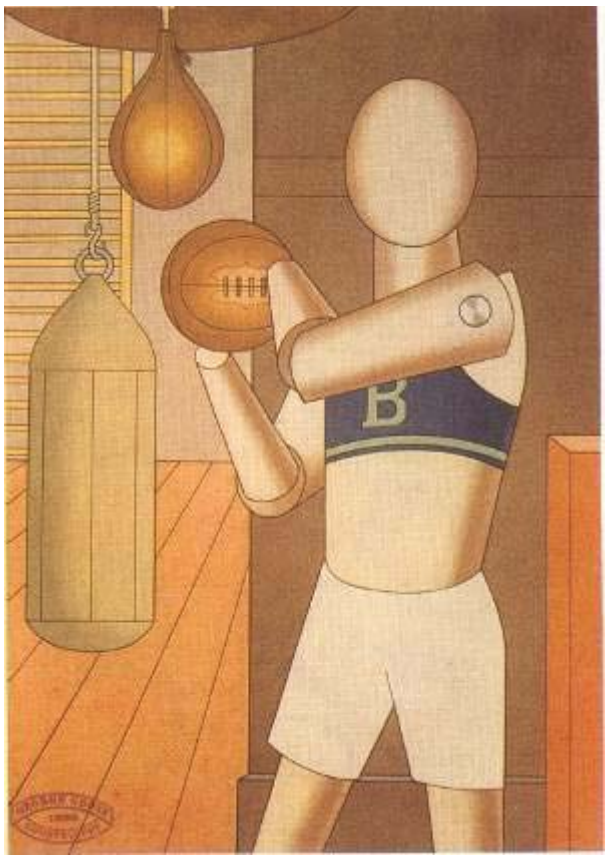
(…)En contraposición al de Munich, el *grupo de Berlín* era el más escorado hacia el ala izquierda de la «nueva objetividad», conocida también como el *verismo.*

(…)Hemos visto cómo George Grosz había sido uno de los protagonistas más destacados del dadaísmo y del expresionismo radical, por lo que no tiene nada de extraño que su transición a la «nueva objetividad» se produzca como una alternativa de la que no se borrarán ciertas huellas de aquellos ismos. En efecto, a partir de 1920 su pintura de la gran ciudad abandona los espacios cubo-expresionistas para establecerse en los escenarios «metafísicos». Pero tal como se aprecia en ***Sin título*** **(1920, presentada bajo el título *Construcción*** en la Exposición Internacional de Zurich en 1925 –pag 220 izquierda**)**, el *manichino* ha perdido aquella especie de aura mágico-numinosa para transmutarse en un autómata descarnado, en un símbolo del hombre mecanizado y la indiferencia irónica que ya le había atraído en su experiencia dadaísta. Pero en *Sin título* cohabita por primera vez este *manichino* sin rostro ni apenas atributos en un espacio vacío y sin atmósfera con unos edificios funcionales y fabriles igualmente despersonalizados. *A* decir verdad, las arquitecturas continúan siendo bastante similares a las que ya hemos contemplado en sus pinturas desde 1917, pero ahora las líneas de

fuerza o la simultaneidad del fotomontaje ceden a un espacio rígido, como en las «metafísicas», por el marco arquitectónico. Pero, a diferencia de estos, las fachadas vacías y las arcadas clásicas han sido sustituidas por unos inmuebles uniformes, por unas arquitecturas cosificadas y normalizadas, que condicionan a toda la escena, del mismo modo que la atmósfera mítica y psicologista de los italianos ha cambiado en aras de la actualidad y el distanciamiento. La circunstancia de que en esta, como en otras obras del período, aparezca un sello con la leyenda G. *Grosz 1920 Konstruiert,* indica el residuo dadaísta que impregna a esta objetividad constructivamente potenciada.

«Intento reproducir de nuevo -escribía Grosz en 1921-, una imagen absolutamente realista del mundo. En la preocupación por elaborar un estilo claro y sencillo uno se acerca involuntariamente a Carrà. Sin embargo, todo me separa de él, que quiere ser comprendido en un sentido metafísico y cuyo planteamiento es burgués.». Desde esta premisa, a partir de ahora se produce una subversión de su lenguaje en una doble dirección.

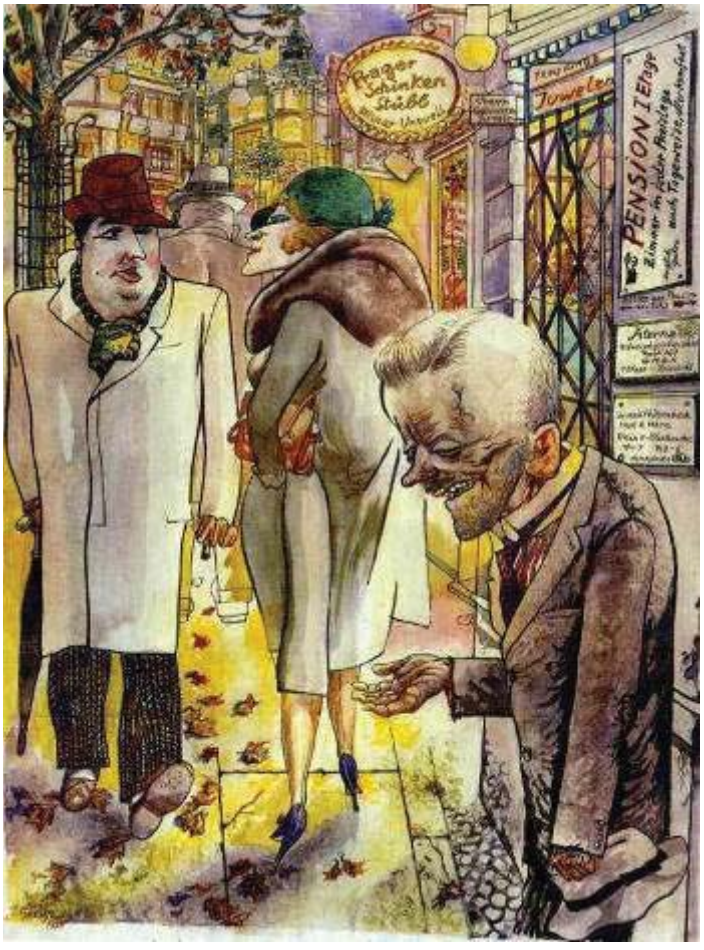
(…) Un primer grupo de acuarelas, aparecidas entre 1921 y 1922 en la revista *Ararat,* que no eran sino esbozos para unas pinturas murales destinadas a las salas de una asociación deportiva: *Ciclismo y atletismo pesado, Renovación rítmica a través del boxeo y del baseball* (ambas de 1922), ***Deportista-boxeador*** **(1922).** Son las que más le aproximan espacialmente a las de De Chirico y, sobre todo, Carrà, pero en ellas Grosz renuncia a la caricatura crítica o satírica de los personajes, así como a una descripción literal del deporte respectivo, para captar lo más profundo de cada uno de ellos, pues «el hombre ya no está representado de una manera individual con una psicología sutilmente estudiada, sino como un concepto colectivista, casi mecánico»



En un segundo grupo de obras, entre las que se encuentran acuarelas significativas como *Autómatas republicanos* (1920) *y.El jugador de diávolo* (1920), reaparecen respectivamente el autómata y el robot. Mientras el primero se sitúa en un escenario arquitectónico con unas construcciones menos objetivas, el robot, entregado a sus ocupaciones mecánicas, está plenamente integrado en un interior configurado por un volumen cúbico de geometría precisa y aristas duras que, sin embargo, tanto en virtud de la planta de un edificio colgada en una de sus paredes como de los bloques que se perciben a través de las ventanas, remite a las formas estereométricas de futuras arquitecturas. A su vez el autómata, sobre todo en la primera obra, admite ciertos atributos del hombre concreto, como el comerciante o el militar, que, falto de todo control, puede acabar como aquellos personajes, consagrados en el cine, del doctor Caligari, el doctor Mabuse o de Nosferatu.

Precisamente, durante los años siguientes será frecuente que en los óleos de Grosz estos autómatas anónimos se transformen en diferentes tipos sociales, como en *Día gris* (1921).
Sobre un fondo de arquitectura industrial, semejante al de Carrà y Sironi, se caracterizan algunos personajes de posición social bien definida. Sin duda, su intención verista o de crítica social se puso de manifiesto todavía más cuando en 1925 fue expuesta bajo el títu*lo Empleado municipal para la asistencia a los mutilados de guerra.* No hay que olvidar que por estas fechas Grosz se había radicalizado, como salta a la vista en el *Manifiesto del grupo Rojo,* fundado con J. Heartfield en 1924, o en el ensayo, en colaboración con W. Herzfelde, *El arte está en peligro* (1925). Próximo políticamente al Partido Comunista, Grosz se opone a la brutalidad del nazismo y a la estupidez frente al mismo. En este sentido, ***Pilares de la sociedad*** **(1926, derecha)**
es una suerte de arte de tendencia, de un realismo sintético, que resume su paso por el dadaísmo y la nueva objetividad, así como motivos ya presentes en obras anteriores. Convertido en un cuadro de historia contemporánea, podría ser tomado como una alegoría de la época de Weimar, representada por algunos de sus más egregios personajes: un nazi, un periodista, un conservador, el clero y los soldados.

En paralelo, sin embargo, Grosz realiza algunas otras pinturas más en consonancia con la zona intermedia y más neutral de la nueva objetividad. Entre ella sobresalen el *Retrato del escritor Max Hermann-Neisse* (1925), *Autorretrato como amonestador (1927*) y otras.



Izquierda
Escena de una calle de Berlín (1930)

CRISIS DE LA VANGUARDIA Y LA «LLAMADA AL ORDEN» EN EL PARÍS DE LOS AÑOS VEINTE

Si con anterioridad a la primera guerra mundial el escultor Maillol ya había propiciado una vuelta a la herencia clásica y el antiguo *nabi M.* Denis había reunido en 1912 una serie de ensayos con el significativo título *Théories (1890-1910). Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique,* tras la contienda se produce paulatinamente no sólo un deslizamiento hacia la tradición, sino hacia un clasicismo latino (…).

No obstante, lo más sintomático de este vuelco fue que a partir de 1917 el debate adquirió un sesgo de confrontación entre el espíritu latino y el espíritu germánico y, en sintonía con este clima, el joven pintor R. Bissière se refería en *L'Opinion*, (…) que los artistas de las grandes épocas «traducen en imagen el pensamiento de la raza». El arte, incorporado al programa más general de una previsible reconstrucción nacional, empezaba a ser asociado con la reafirmación de una «tradición francesa», identificada difusamente con un clasicismo que se erigía sobre la claridad, el impulso de la razón y el espíritu latino en cuanto algo enfrentado al misticismo exaltado de la barbarie germánica.

Estas y otras ideas tan cercanas a un nacionalismo chauvinista se popularizaron tanto en Francia, que, en los albores de los años veinte, la aceptación y el éxito de cualquier corriente cultural dependía en buena medida de su adscripción a este clasicismo como sinónimo del orden y de la razón, de la espiritualidad y la pureza, sublimadas como algo peculiar de lo latino o incluso de «nuestra raza». Fue precisamente en este clima en el que R. Bissière, tomando como pretexto la exposición de G. Braque en la galería L'Effort Moderne en marzo de 1919, lanza una reflexión conclusiva destinada a erigirse en tópico: «El cubismo..., una llamada al orden..., ha contribuido a salvar el arte moderno» *(L'Opinion,* 29 de marzo y 26 de abril de 1919).

Este *Rappel à l'Ordre* sería rápidamente retomado por otro pintor y crítico A. Lhote, el cual además la hacía extensible a todas las novedades en la medida en que sus animadores no establezcan diferencias «entre lo antiguo y lo nuevo», sino que asuman un orden profundo por encima de las apariencias estilísticas, unas invariantes plásticas específicas de la herencia francesa, como son la predilección por el dibujo y la forma, la composición o la emoción controlada. No deja de parecer intrigante, por tanto, que esta «llamada al orden» venga de la mano de un cubismo que se «desmoronaba», pero al mismo tiempo sea el punto de partida de unos desenlaces imprevisibles. En efecto, durante los años veinte esta «llamada al orden» bajo la advocación del arte moderno incluirá un extenso arco de manifestaciones artísticas que pueden ir desde el propio cubismo y otras alternativas de la vanguardia, como *L'Esprit Nouveau y* el constructivismo, hasta un retorno al orden en un sentido restaurativo que enlazaría con las tradiciones olvidadas, o pasar por una gama intermedia de actitudes como las que podían representar Renoir, Derain o Matisse. Incluso cristalizó a mediados de la década en una nueva poética con no demasiada fortuna, en un nuevo ideal para una nueva generación de artistas, como propugnaba, precisamente, *Le Rappel à l'ordre* (1926) del poeta J. Cocteau, animador desde la *Oda a Picasso* (1917) de sus obras neoclasicistas. Lo decisivo era que, como resumiría años después el crítico Robert Rey, se asistía *a La Renaissance du sentiment classique* (París, 1931).

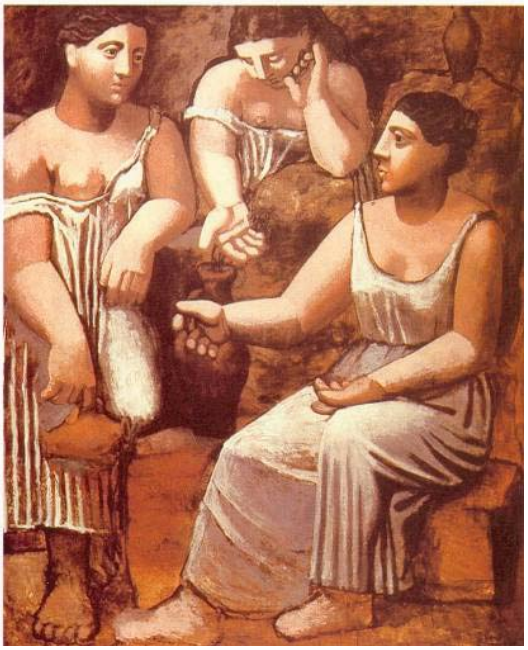
ESCENARIOS DEL «ART VIVANT»

En 1920 André Salomon sacaba a la luz la obra *L'Art vivant,* en la que esbozaba una historia moderna, es decir, evolucionista y lineal del arte francés más reciente. Con tal fin, adoptaba como criterios las sucesiones generacionales y los descubrimientos aportados por los diferentes ismos que van del impresionismo a la abstracción. Pero, de un modo un tanto sorprendente, en torno a ese mismo año y desde los propios márgenes cubistas las tradiciones mencionadas o las dualidades artísticas de sus principales protagonistas complicaban esta visión lineal. En contra, por tanto de sus previsiones, la realidad había empezado a trabar en la capital de lo moderno una red que a lo largo de la década se tornará más espesa e intrincada.

Sin duda, si en algo coincidían las tendencias del arte viviente era en su cariz antiacademicista. No era fortuito en este marco que mientras el arte académico continuaba refugiándose en la Escuela de Bellas Artes y en el Premio de Roma, los artistas considerados modernos seguían acudiendo al Salón de los Independientes o al de Otoño. Como consecuencia de ello, junto a la expresión *art vivant* bajo la que solían ser incluidas sus obras, se empleaba también la de «arte independiente». En todo caso, con una denominación u otra, se aludía a un amplio frente renovador que abarcaba tanto a los cubistas más radicales como a los nuevos naturalismos más relajados y los más conciliadores o incluso restauradores de la tradición y próximos no sólo a una llamada sino a un retorno al orden. A medida que discurre la década se da la circunstancia de que si los propios artistas y la crítica seguían alimentando una estrategia de la tensión con lo académico y oficial, que está en la raíz de las interpretaciones heroicas, la misma realidad fue acercando poco a poco ambos frentes.

(…) Si de las tentativas clarificatorias pasamos a la realidad, ciertamente los artistas más renombrados del momento continuaban siendo los de los pintores como A. Bernard, Baschet, Chabas, Desvallières, J. L. Forain, P. Laurens, H. Martin, Maxence, Ménard, H. Le Sidaner, L. Simon y otros, entonces muy prestigiados, que apenas han dejado huella y de los que las historias han olvidado hasta sus nombres. No obstante, desde los primeros albores de la década hay indicios de colaboración entre el arte oficial y el arte viviente: en *1920* el Salón de los Independientes celebrado en el Grand Palais oficial, reúne más de tres mil obras entre las que no se incluía ninguna de Picasso; en *1921* La Sociedad Nacional de Bellas Artes invita a independientes timoratos, como K. van Dongen o A. Favory y, al año siguiente, designa a Lhote como miembro de la comisión para organizar *Cien años de pintura francesa(…)* Durante *1926* en las salas del Grand Palais se organizó la retrospectiva *Treinta años del arte independiente y* una *Exposición del quincuagésimo aniversario* de los premios de los Salones Nacionales; según relataban las crónicas, mientras la primera estaba concurrida de la mañana a la noche, la segunda sólo era visitada por «viejas damas».

Entre los escenarios donde se representan los diferentes actos del arte viviente habrá que detenerse en el coleccionismo y los museos estatales, en los coleccionistas privados y los marchantes, en las galerías y otros agentes que contribuyeron a configurar la sociología del gusto propio del período. Baste decir que a medida que avanza la década decrecía el papel de los salones en beneficio de las galerías y las subastas en el Hotel Drouot; o cómo los éxitos críticos y comerciales correspondían a los artistas



eclécticos y naturalistas, ante todo a Derain, Matisse, A. D. Segonzac, Vlaminck, M. Utrillo, Dufy o el recién llegado Soutine, mientras que las ventas de obras cubistas, celebradas en el Hotel Drouot, alcanzaban unos precios muy inferiores a los de los primeros. En efecto, para comprobar estas tendencias, bastará recordar algunos datos. Cuando a comienzos de *1922* A. Breton persuadió a J. Doucet para que adquiriera las *Señoritas de Aviñón,* el modisto pagó por ellas *25.000* francos; pero

todavía es más sintomático que en una oferta que Picasso hace a un representante del coleccionista americano J. Quinn, discrimina sus obras cubistas respecto a las neoclasicistas, pues mientras pedía *35.000* francos por ***Tres músicos*** **(1921**-pag.223 izquierda**)**, el precio de ***Tres mujeres en la fuente*** **(1921-** pag.223 izquierda) lo estimaba en 50.000.
En la venta de P. Éluard en 1924 *El lavabo* (1913) de Gris sólo alcanzó la cifra de 330 francos, mientras en la venta Aubry celebrada en noviembre de ese mismo año la conocida obra *Ma jolie* (invierno de 1911 a 1912) de Picasso se vendió por 6.500 francos. Poco después, en cambio, en la subasta de la colección P. Poiret que se celebró en 1925, *Bebedores* (1910) de A. D. de Segonzac alcanzó la estimable cifra de 100.000 francos. A un monto similar se elevaba un desnudo de H. Matisse, vendido a finales de ese mismo año en la más espectacular venta de J. Quinn, en la que *La gitana durmiendo* (1910) de H. Rousseau superó los 520.000 francos.

A la vista de estos magros resultados, no le faltó tiempo a L. Vauxcelles para proclamar una vez más la muerte del cubismo. Ciertamente si nos guiamos por esto, los cubistas aún no se habían «desmoronado» por completo, pero sí ocupaban una posición secundaria y, a pesar de su dispersión física y formal, seguían siendo considerados como un grupo aparte en el amplio aspectro del «Arte viviente»; incluso, ellos mismos se veían como una vanguardia. Situación que, sin embargo, empezó a cambiar hacia 1925 cuando ya ningún artista se reconocía en el cubismo o, si quedaba alguno, era en sus maneras más populares o mezcladas.

Probablemente, en pocas situaciones como en la escena parisiense la historia posterior ha jugado tan malas pasadas a la historia real. Verdaderamente, lo que más unía a los defensores del «art vivant» era el rechazo del academicismo de los encargos oficiales y de los Salones, pero a partir de esta frontera el arco entre el cubismo más radical y los nuevos naturalismos era tan elásticos, que pueden abarcar tendencias muy distintas y enfrentadas. Desde luego, los criterios más frecuentes de agrupación eran imprecisos y excluían de antemano las alternativas más radicales como el dadaísmo y el surrealismo. Aun así, nos ofrecen ciertas pistas para vislumbrar la escena parisiense del momento. A la espera de revisiones en curso, resultan problemáticas las clasificaciones insinuadas. En consecuencia, parece preferible seguir unos criterios más descriptivos, desde el cubismo y sus alternativas internas a los naturalismos más variopintos, sin pasar por alto algunas figuras aisladas de difícil adscripción, como el mismo Matisse, la confusa Escuela de París en sus orígenes o una figura tan inoportuna como el escultor Brancusi.

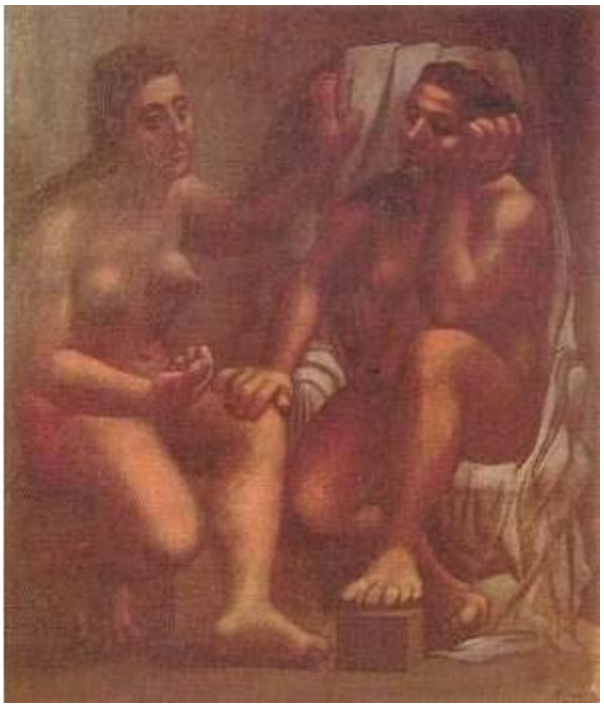
LOS CUBISTAS Y LA TRADICIÓN (1920-1925)

Los supuestos atentados de los cubistas extranjeros contra la herencia francesa habían sido objeto ya de una interpretación parlamentaria en diciembre de 1912 en la Asamblea Nacional. Uno de los artistas franceses de la Escuela cubista, J. Metzinger, relacionaba tempranamente a Braque con (…) «el genio de la raza»(…); pero más sorprendente resulta que ese ensayista y pintor iniciara la lectura que vinculaba «Cubismo y tradición» *(Paris Journal,* 16 de agosto de 1911): «Unidos por una disciplina ejemplar, estos pintores no obedecen a palabra alguna al orden ni son esclavos de fórmula alguna. Su disciplina es su preocupación común por no transgredir jamás las leyes fundamentales del arte.» Por su lado F. Léger, casi parafraseando la definición de la modernidad dada por Baudelaire, puntualizará: «Toda obra pictórica debe comportar este valor momentáneo y eterno que la hace perdurable fuera de la época de su creación», con lo cual defendía la concepción clásica sobre la permanencia que ya hemos analizado en Cézanne y Matisse.
Finalizada la contienda, curándose en salud frente a la hostilidad al cubismo por considerarlo anticlásico, Léonce Rosenberg, conocido galerista y promotor de los cubistas, reafirmaba estos vínculos entre «Tradición y cubismo» *(Valori Plastici,* febrero-marzo de 1919), un ensayo que servirá de presentación a la gran exposición de cubistas que organizaría en febrero de 1920 en la galería Moos de Ginebra: «No teniendo en cuenta el azar, descartando la anécdota, despreciando lo particular, los artistas cubistas tienden a lo constante y absoluto... Nada de arbitrario en su arquitectura; al contrario, todo está determinado por un sentimiento y sometido a las leyes eternas del equilibrio.»

Iniciada la nueva década, estas pretensiones se afianzan todavía más. El propio Picasso tan parco en palabras escritas y teorías, tras invocar a David, Ingres y Bouguereau, relativiza lo novedoso, manifestando incluso que el «cubismo no difiere de las acostumbradas escuelas de pintura. Los mismos principios y los mismos elementos son comunes a todos» («Picasso speaks», *The arts,* mayo de 1923, Nueva York). (…). Por último, el tópico que contempla el cubismo como una formulación actual y profunda de la herencia artística culminó en 1927 con la obra *Cubismo y tradición* de A. Gleizes. Pero ello sería a costa de ocultar lo que acontenció antes de la guerra o alternativas como el Dadá u otros movimientos alemanes designados como nihilistas y anárquicos y presentar únicamente las formas recuperables y recuperadas de la nueva ideología del *rappel à l'ordre*. No fue casual en este aspecto que este tópico de los años veinte hubiera tenido su origen en un comentario de R. Bissière a la exposición de Braque en marzo de 1919 en la galería de L'Effort Moderne. Y de hecho, durante estos años los pintores cubistas vuelven a tensar el arco entre el arte nuevo y la tradición clásica, cuestionando de un modo explícito la categoría de progreso y el experimento de las artes.

En efecto, nada menos que Picasso en las citadas declaraciones a M. de Zayas se ocupa críticamente del experimentalismo: «Comprendo con dificultad la importancia concedida a la palabra *búsquedas (recherches)* por relación a la pintura moderna. No creo que esto signifique cosa alguna. El *encontrar* es lo que cuenta... Intento pintar lo que he encontrado, no lo que he buscado.» En arte, añadía, «no existe progreso, sino que sigue altos y bajos que pueden sobrevenir no importa cuándo. Y es la misma cosa con la obra de un artista aislado» («Picasso speaks», *The arts,* mayo de 1923).

Durante estos años Picasso profundiza, en efecto, en la *dualidad estilística* ya iniciada (…). Sin duda no podía por menos de sentirse afectado por el clima reinante y su propia situación personal, pero a su vez, es oportuno subrayar cómo recibe y reinterpreta las formas del pasado y, en segundo lugar, la ausencia de linearidad en la manera clasicista y el cultivo simultáneo y al mismo tiempo discontinuo de varias, ya que «las diferentes maneras que he utilizado en mi arte no deben ser consideradas como una evolución o como una tendencia hacia un ideal desconocido» («Picasso speaks», 1. c.).



(…) A finales de **1920**, Picasso pinta uno de los primeros óleos de efectos monumentales, ***Dos mujeres sentadas.*** Estos desnudos, más inspirados en las formas «primitivas» de ciertas esculturas arcaicas romanas que en las sofisticadas del arte clásico, se nos imponen por sus formas titánicas, la voluptuosidad de sus volúmenes, la pesantez de sus miembros con las manos deformadas y una simplicidad espartana. Aunque basculan entre lo mítico y la pose académica, la escena satisface los requisitos de un cuadro de taller (…)

Ciertamente el cubismo seguía cultivándose en torno a 1924, aunque escoraba cada vez más hacia lo decorativo y abstracto. Pero tanto ellos como las figuras representativas estudiadas tenían más de cuarenta años, siendo evidente la escasa incorporación de los jóvenes. Si esto sucedía en la pintura, en la escultura se reproducen unas tensiones similares. Así, por ejemplo, aunque Picasso apenas prosigue su labor escultórica, continúa ensamblando pequeñas «construcciones» hasta 1921 y en **1924** nos ofrece una nueva versión de ***Guitarra*** a partir de formas modeladas de antemano

en consonancia con la naturaleza de cada material, pero sin conceder un valor absoluto a éste, y resaltando las superficies y los volúmenes. (…)

LOS MÁRGENES DEL'RAPPEL À L'ORDRE'

Es cierto que hacia 1920 críticos como L. Vauxcelles y A. Salmon o pintores como A. Lhote y R. Bissière competían en celebrar las virtudes de ese nuevo *orden,* vaticinando incluso un renacimiento indiscutible de la tradición difusa de un clasicismo siempre invocado pero nunca definido. En esta coyuntura es en la que Lhote considera que «el renacimiento próximo ha encontrado su primer artista en Derain, el más grandioso de los pintores franceses vivos» *(Nouvelle Revue Française,* enero de 1920). El propio artista provocaba un escándalo al declarar ese mismo año: «Rafael, este gran incomprendido». Pero a su vez, otro pintor crítico, R. Bissière, se apresuraba a matizar: «Nosotros aspiramos a Rafael o, al menos, a todo lo que representa de certidumbre, de orden, de pureza, de espiritualidad. Pero no somos italianos y ponemos todas nuestras esperanzas en Ingres, el único capaz, según parece, de llevarnos a Rafael por las vías francesas» *(L'Esprit Nouveau,* núm. 4, 1920).

Precisamente este filtro ingresco es el que había introducido con anterioridad a la guerra mundial el propio **André Derain** (t 1954), como se aprecia en ***Retrato de Madame Kahnweiler* (1913)**, del que realizará una segunda versión en 1922 para reemplazar el confiscado y vendido por el gobierno francés en 1921. En él, sobre un fondo con muchas resonancias del fauvismo decorativo de Matisse, destaca la figura delicada y sobria de la retratada, bien contorneada por un volumen y un dibujo simplificados que rayan el ingenuismo. Inspirado en retratos de Ingres, como el de *Madame Rivière* (1805, Musée du Louvre, París), puede ser tomado como precedente del ingrismo de la postguerra, sobre todo de Picasso.

A partir del otoño de 1916 esta manera postfauvista de Derain alcanzó un éxito considerable gracias a la exposición que le organizó la galería Paul Guillaume. A pesar de que no volvió a celebrar ninguna más hasta la de 1923 en el mismo lugar, su obra gozó durante esos años de una gran aceptación e influencia, siendo comparada por J. Cocteau a las coetáneas de Braque y Picasso («Au Revoir Derain», *Paris-midi,* 5 de mayo de 1919). Mientras tanto, tras viajar a Italia en 1921 con el fin de estudiar la pintura de Rafael, un artista que le marca profundamente, aspira a lograr invenciones formales tan puras como las de los cubistas, pues en su opinión «la transposición de figuras y de objetos es un resultado de la creación plástica original. Permite la identificación de estilos, es la base de todo genio creativo» («Propos d'artistes», *Les Nouvelles Littéraires,* 20 de octubre de 1923).

A estas «creaciones originales» a partir de estilos diferentes, se entrega Derain durante la década de los veinte, ya sea en *Joven griega* (1919), inspirada en Cézanne; ***La modelo italiana* (1921-1922**) que, con bastante probabilidad, emula *a La mujer de la perla* (hacia 1870) de uno

de los «mayores genios», Corot, al igual que acontece en algunos paisajes de la campiña romana; *La modelo* (1923) donde reinterpreta los desnudos últimos de Renoir.(…) En virtud de estas oscilaciones no es extraño que si desde el ala más conservadora de *l'art vivant* Derain pasaba a ser la personificación del nuevo artista respetuoso con la tradición, en concreto la francesa, desde la más avanzada también se le veía como adalid de la dependencia de los museos(…)

No sólo en Derain, sino en otros antiguos fauvistas se observa una aspiración hacia ese nuevo orden difuso en alguna de sus tradiciones. Así, por ejemplo, **Émile-Othon Friesz** (t 1949), quien ya había realizado entre 1908 y 1914 grandes composiciones con el motivo de la Arcadia clásica, tras la guerra fue uno de los primeros modernos en incorporarse a esta tradición francesa. **Maurice Vlaminck** (t 1958) no sólo era considerado durante la primera mitad de los veinte un maestro en esta simbiosis entre lo moderno y la tradición, sino el polo opuesto de Derain. Tanto en virtud de los ataques que, una vez rota su amistad, propinaba a su antiguo compañero, como por la distinta manera de interpretar la vuelta al naturalismo. (…) Vlaminck conjuga la coloración moderna con la tradición realista decimonónica del género; anhela una nueva permanencia pero sin supeditarse a orden clásico alguno. Su realismo, por tanto, pretende poseer de un modo casi físico y apasionadamente esa naturaleza de la campiña del norte con sus cielos amplios y cambiantes por fuertes vientos oceánicos. No en vano, la crítica del momento le asociaba más con la Escuela de Barbizon (…)

El segundo gran «traidor» es sin duda **André Lhote** *(1885-1962),* vinculado durante la guerra a Gris, Severini y al galerista L. Rosenberg, pero que hacia *1918* concede tanta primacía al modelo naturalista, que en seguida es tomado por L. Vauxcelles como excusa para atacar al cubismo. En realidad, su pintura enlazaba con la ya conocida manera cubista anterior a la guerra pero resaltando, por un lado, la disciplina del armazón geométrico y, por otro, los vínculos de una tradición, desde Poussin, Ingres y Cézanne, basada en una observación directa de la naturaleza: ***Homenaje a Watteau (1918)***. Por este proceder Lhote reconvertía la versión más naturalista dentro de la tradición francesa, enfrentándose al mismo tiempo al arte cubista puro de los extranjeros y de sus aliados franceses. El resultado era una especie de cubismo naturalista, emotivo e impresionista incluso, que, de hecho, se resolvía en un nuevo realismo bajo sus apariencias cezannianas que (…), no hacen sino evidenciar su rechazo a la pureza modernista y el filtro geometrizante que interpone en la experiencia directa de la naturaleza. (…)

Además de ser un pintor influyente, Lhote jugó un notable protagonismo como crítico de arte y líder de opinión. En este papel sugirió una distinción que gozó de cierta fortuna y sirvió para urdir una treta capaz de integrar a los cubistas en connivencia con la «llamada al orden». En efecto, si por un lado existe una corriente sintética, basada en la construcción abstracta, de los «cubistas *a priori»,* puros -Braque, Picasso, Blanchard, Gris, Metzinger, Laurens, Lipchitz-, por otro, la de los «cubistas *a posteriori»* se basa en el estudio de la naturaleza («Le Cubisme au Grand Palais», *La Nouvelle Revue Française, 1* de marzo de 1920). Algunos de ellos toman postura y no se alinearán ni con la una ni con la otra. (…)

LOS INICIOS DE LA ESCUELA DE PARÍS

L'École de Paris es un término impreciso que tanto incluye a la interpretación relajada de lo moderno vinculado a las variantes analizadas de *l'art vivant,* como a cualquier artista extranjero, desde

Picasso hasta el oriental Foujita, que se ha incorporado a la escuela parisiense. En su acepción más estricta, en cambio, se refiere a una serie de artistas extranjeros, nacidos entre *1884 y 1900,* , que, manteniendo su personalidad, se agrupan en París más por afinidades electivas que artísticas: como el (…) el italiano Modigliani y el lituano Soutine (…).

En el primer sentido es como J. Meier-Graefe tomaba a Matisse «como el último exponente de un gusto que, en París, se ha constituido en un patrón europeo, el criterio estilístico de un buen europeo, y él es también el ejemplo más elevado de un intelectual cultivado con recursos plenamente académicos. Un gusto inteligente» (l. c.). Observaciones que serían extensibles, en general a los artistas de «l'art vivant». En la acepción más estrecha, París no sólo pone a aquellos artistas individualistas en contacto con lo moderno, sino que les estimula un expresionismo desgarrado y sentimental, impregnado de un gran lirismo y, a veces, ironía. Y con ella suele vincularse también a algunos franceses, como el antiguo fauvista y, ahora, expresionista un tanto tenebrista Georges Rouault.

El lituano **Chaïm Soutine** *(1894-1943),* salido de un gueto judío de una pequeña aldea, se traslada en *1911* de Vilna a París, donde se dedica al estudio de los maestros antiguos, en particular Rembrandt, y modernos, como Courbert y Cézanne. Residente entre *1919 y 1922* en Céret, cultiva un fauvismo furioso, al que pronto inundará de pasión. Así, por ejemplo, en ***Mujer en rojo (1923-1924*)** la intensidad cromática casi se torna sangrienta, mientras la deformación inscribe al personaje en un expresionismo radical. Fruto de su formación son las parodias expresionistas sobre algunas pinturas de Rembrandt, como *El buey desollado (1655*) *o Mujer en el baño (1654*).

(…)Tras sus conocidas experiencias escultóricas, el atribulado **Amedeo Modigliani** (1884-1920) permaneció en París durante la contienda y entabló relaciones con personajes como el poeta Léopold Zborowski, el marchante P. Guillaume y Soutine, además de la previa amistad que le unía a Brancusi. Precisamente el marchante fue quien más le animó a volver a la pintura, mientras Modigliani seguía vagando de café en café (…) en calidad de pintor se convertirá en el artista más sobresaliente y personal de la Escuela de París, tomando como motivos recurrentes al retrato y los desnudos.

Modigliani se había dedicado ya al retrato, pero desde 1915 lo hace casi en exclusiva. Con frecuencia se cree que apenas se diferencian entre sí, pero contemplados en conjunto se descubren numerosos matices y hasta es posible agruparlos (…). Por ello, los rasgos individuales de los retratados se subordinan, por un lado, a lo lineal, que se impone además a través de la asimetría y de las formas geometrizantes, y por otro, a la caracterización social de los personajes. Esta es la tónica de los realizados al poeta ***M. Jacob*** **(1916)** y *J. Cocteau* (1916) *(*…). Las angulaciones y los cortes de los rostros parecen rozar la ironía o la caricatura, pero en realidad obedecen a la preocupación por resaltar la fisonomía y las poses, incluso hasta la exageración. A pesar de ello, las cabezas arcaizantes o negroides se han transformado en retratos de precisa individualidad, tratados con amor y ternura, cargados de íntima humanidad.

Desde 1917 se aleja de lo arcaizante y cubista; incluso, bajo la impronta del nuevo Picasso *ingresco (*…), reintroduciendo una línea más fluida y orgánica, clasicista en suma.(…).

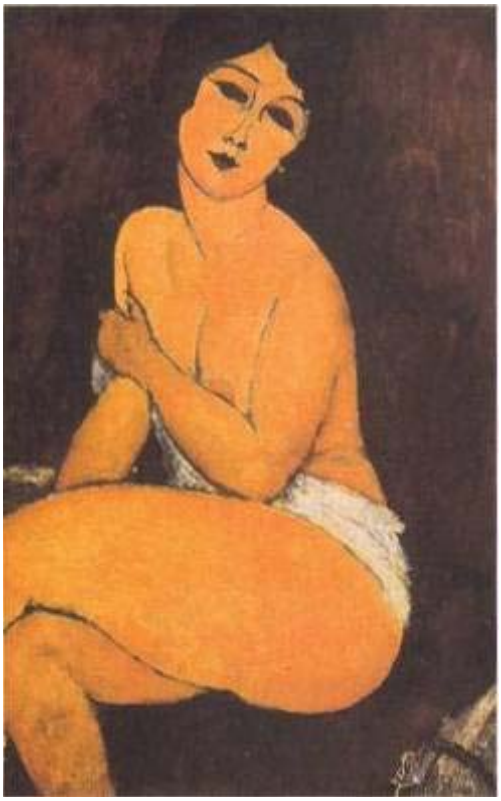
Precisamente con estos últimos se relaciona un segundo grupo de retratos más intimistas en los que no es preciso ostentar representación alguna social. Suelen tener que ver con amigos (…), y otros dedicados a mujeres y niños. En estos los vínculos afectivos con los retratados les imprimen una cercanía y un calor humano que los alejan de la frialdad geométrica. En este clima más naturalista se filtran incluso influencias de Cézanne, como sucede en ***El joven campesino*** **(1918)**, que adopta una actitud pasiva y relajada, similar a los que Cézanne realiza de su mujer durante la década de los noventa.

Por último, un tercer grupo podría ser calificado de «manierista» por esa suerte de S, a la que a través de una línea fluida y melódica se adapta y alarga todo el cuerpo, sobre todo el cuello y el busto, mientras las cabezas se balancean hacia un lado y los rostros planos aparecen curvados o alargados. (…)

Sensibilidad manierista que se trasluce asimismo en el retrato de ***Anna Zborowska (1917)*** o de *Thora Klinckowström (1919*). Estas poses y tratamientos amanierados introducen una inevitable deformación y casi un nuevo formalismo, pero al mismo tiempo confieren un encanto y una delicadeza rayanas a veces en la afectación. En todo caso, el recuerdo manierista se filtra a través de un lenguaje moderno propio: rostros tendentes a planos, alargados y estilizados, ojos vacíos y rasgados, boca pequeña con labios apretados, cuellos curvados y alargados, silueta deformada, contrastes de colores planos en áreas cerradas, lo que no impide ciertos valores de claroscuro y las pinceladas aplicadas de una manera suave y difuminada.

En *«La pintura futurista. Manifiesto técnico» (1910)* sus autores no sólo vociferaban contra los «betunes y veladuras» de los antiguos, sino «contra el desnudo en pintura, tan nauseabundo y fastidioso como el adulterio en literatura». Pocos como Modigliani irían más a contracorriente de esta proclama, adelantándose incluso como uno de «los primitivos de una nueva sensibilidad profundamente renovada». Con la paradoja añadida de que si, por un lado, sus desnudos se sumaban a una tradición clásica desde los venecianos a Goya, Ingres y Manet, por otro, nada tenían que ver con las adherencias mitológicas o paisajísticas, ya que respondían a una concepción moderna del desnudo desprovisto de todo aditamento, entendido como mera presencia sensible, más allá del *pudeur* tradicional o de la fantasía erótica de otros artistas de París. A través de filtros modernos Modigliani retomaba el ideal estético puro, la belleza objetiva y un tanto fría del cuerpo femenino desinhibido.

Iniciados en 1916, no tienen nada que ver con el primitivismo (...) como, tampoco, con el formalismo de los retratos, ya que son mucho más libres y relajados. Incluso si en los primeros (...), aún resuenan los ecos del formalismo en sus rostros, los cuerpos traslucen una gran relajación. Contraste que también se aprecia en ***Desnudo sentado*** **(1917**-pag.230 izquierda) que aunque parece mirar provocadoramente al espectador, la inexpresividad de sus ojos lo priva de la individualidad y del efecto seductor. Al igual que en los retratos, pertenece a un segundo grupo más intimista y naturalista, despreocupado incluso



por el ideal de la perfección, que realiza hacia 1918.
Un tercer grupo se asemeja en cambio, al de conocidos clásicos. Así por ejemplo, *Desnudo* (1916) tanto puede ser relacionado con *La maja desnuda* de Goya como con *La Olimpia* de *Manet* (...)
Por último un cuarto grupo interpreta los desnudos tumbados relajadamente sobre sus camas, (...) que ejemplifican bien la simbiósis entre tradiciones varias y lo moderno(...).

Desnudo femenino echado sobre una almohada blanca (1917- arriba)

EL «RETORNO AL ORDEN» EN ITALIA Y ALEMANIA (1918-1929)

Desde que Goethe y los románticos tendieran estrechos lazos entre el sur y el norte de Europa, entre *Italia y Germania (1811-1828),* como titulaba el nazareno F. Overbeck a una de sus pinturas más conocidas, los intercambios entre ambos países han sido constantes. En particular, entre 1919 y *1925* se reforzaron de tal manera, que fueron los que mostraron más afinidades en la «llamada» generalizada al orden. Aun así, la invocación del ismo no será unívoca en sus formulaciones artísticas ni en las premisas teóricas o incluso políticas, ya que dependerá de cómo se plasme en las condiciones de cada país, así como en las diferentes personalidades y los grupos artísticos. Igualmente otros dos rasgos en común, el reconocimiento de la tradición nacional y la recuperación del oficio en reacción al experimentalismo de la modernidad radical, serán interpretados de tantas maneras, que las cristalizaciones concretas pueden llegar a ser bien distintas.

LA PINTURA METAFÍSICA Y EL PRIMATO ITALIANO (1916-1919)

En mayo de *1915* los liberales intervencionistas, (…) metieron a Italia en la primera guerra mundial. Mientras el Partido Socialista Italiano y los católicos se oponían a esta implicación, aquéllos recibían el apoyo ruidoso de minorías intervencionistas, entre las que se encontraban B. Mussolini a la cabeza de un puñado de sindicalistas revolucionarios y los propios artistas futuristas. En efecto, aunque ilustres personajes de las letras y las artes, como G. d'Annunzio, o los futuristas Marinetti y U. Boccioni discrepaban en otras muchas cuestiones, compartían la opción nacionalista a favor de la entrada de Italia en la contienda con la confianza de que ello contribuiría a «purificar» y «revitalizar» la existencia nacional.

En coherencia con estas premisas, en su momento hemos dejado enrolados en el Batallón Ciclista de Voluntarios Lombardos a los artistas futuristas Boccioni, Russolo, con Marinetti en vanguardia. (…)

Enzarzados en el fragor de la contienda, Marinetti y Russolo resultaron heridos en el frente y Boccioni, apartado de la primera línea en 1915 tras sufrir una congelación, corría la misma desdichada suerte a consecuencia de una caída de caballo. Todos pagaron de alguna manera y con creces sus ardores intervencionistas, así como su empeño por ser protagonistas de una guerra por ellos ensalzada como el «poema futurista más bello».

A resultas de estas y otras vicisitudes el futurismo prebélico se desmoronaba como grupo y, mucho más, como vanguardia radical. Por si fuera poco, C. Carrà se pasa a la pintura «metafísica» y **G. Severini** sorprende a todos desde París con una vuelta inesperada a la tradición: ***Maternidad* (1916)**.

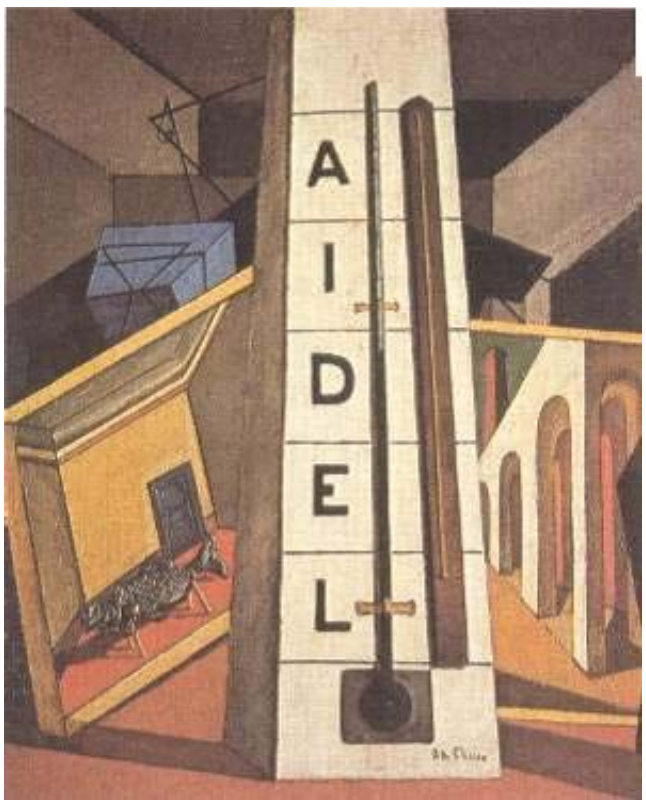
A pesar de las tentativas de Marinetti por revitalizar el futurismo y las nuevas incorporaciones, de los artistas originarios tan sólo se reconocía en él G. Balla, y aun así, a su aire. Hacia 1917, por tanto, había dejado de ser el ismo hegemónico en beneficio de otras posiciones que también aspiraban a una preeminencia italiana, sólo que ahora ésta se pretendía erigir sobre una connivencia cada vez más declarada con la propia tradición y con un clasicismo difuso. Los pasos en esta dirección son progresivos y se articulan en tres peldaños bien reconocidos: la *pintura metafísica, los Valori Plastici* y el *Novecento.*

La época del predominio de la *pintura metafísica* se extiende aproximadamente desde 1915, año del retorno de De Chirico a Ferrara, a 1919, teniendo su momento culminante entre 1917 y los primeros meses del año siguiente. El artista citado y Carrà se convertirán en los protagonistas indiscutibles de esta fase metafísica que, en consideración a sus diferentes actitudes y obras, se desdobla en lo que se ha dado en llamar *«las dos metafísicas».* No obstante, la pintura de ambos, con sus espacios poblados por maniquíes sin rostro y evocando el vacío de la existencia humana, sintonizan con las escenas protagonizadas por personajes convertidos en máscaras grotescas que encontramos en obras dramáticas como *La maschera e il volto* (1913, 1916) de Luigi Chiarelli (…), mientras *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Luigi Pirandello deambularán en un escenario vacío inspirado en los de los pintores metafísicos.

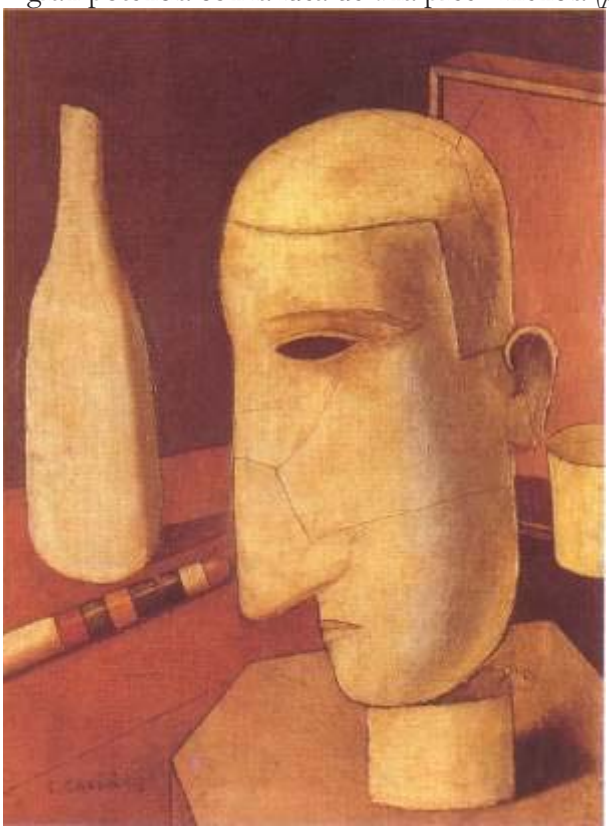
Ya insinuamos cómo Giorgio de Chirico transfiguraba a la ciudad de Ferrara en la «más metafísica de todas», en el escenario de un grupo de pinturas como ***El gran metafísico* (1917** - derecha**)** *y* ***Las musas inquietantes* (1917**, de la que realizará dieciocho versiones entre 1945 y 1962 – pag. 232 izquierda), donde era posible reconocer ciertas arquitecturas de la ciudad entreveradas con lo imaginario. No obstante, cara a su influencia en esta nueva etapa de su producción, es preciso resaltar otras pinturas como ***Interior metafísico con gran fábrica* (1916,** pag. 232 derecha), *Interior metafísico con pequeña fábrica* (1917) *y Gran interior metafisico* (1917).

En particular *Interior metafísico con gran fábrica* se relaciona con el motivo tradicional de un cuadro dentro de otro, sólo que en esta ocasión el primero nos ofrece una arquitectura fabril y funcionalista que contrasta con una constelación de objetos del ámbito de la geometría y la construcción, situados en un interior angulado y presionado por las perspectivas múltiples e intercambiables que sumen enigmáticamente al conjunto en un espacio flotante e irreal.

Como se aprecia igualmente en ***El sueño de Tobías (1917*** - derecha**)** y en otras obras del período, De Chirico siente predilección por los interiores obstruidos y cerrados por las paredes, ocupados por instrumentos de medición propios de los arquitectos y trastocados en sus planos mediante una geometría que parece haberse salido de quicio. Pero precisamente, estas acumulaciones desascostumbradas de objetos diversos en un espacio donde se alteran las escalas y las orientaciones, son las que crean un clima enigmático en el que, como diría G. Papini en *Lo trágico cotidiano,* es posible «ver el mundo común de una manera no común». Es así como, manteniendo todavía algunos de los recursos de su primera época, las pinturas de De Chirico transfiguran lo cotidiano en algo maravilloso o provocan el estupor y hasta lo espantoso, aquello que el psicoanálisis freudiano bautizara como lo «siniestro» *(unheimlich),* que tanto fascinará a ciertos surrealistas.



El abandono de las ideas futuristas y el cambio de actitud respecto a las vanguardias se producen de un modo paulatino en Carlo Carrà. Pero si en una carta que escribe a G. Papini durante el verano de *1915* le comunica: «He retomado a formas primitivas, concretas; me siento un Giotto de nuestra época», en otra que le envía el 10 de mayo de *1916,* tras criticar a Soffici por exagerar la originalidad aparente de «cualquier pseudomoderno como Picasso y Matisse, artistas que viven lo que las mariposas», le apostilla: «Hubo una época en que también yo pensaba así, y me dejaba atraer por las pseudonovedades; pero ahora ya no. Me mantego firme en el principio de que es necesario volver a encontrar nuestro ritmo y retornar a NUESTRA solidez intelectual que hizo de Italia el primer país pictórico del mundo. No entiendas esto, querido Papini, como si fuese un programa nacionalista de obligado cumplimiento.» Aunque no lo lanzara como programa, era evidente que Carrà sintonizaba de lleno con el mito renovado del *Risorgimento* que por las mismas fechas seguía haciendo confluir todavía los intereses nacionales de gran potencia con la idea de una preeminencia *(primato)* cultural y artística de Italia.



Precisamente, este programa no siempre explícito era el que trataba de establecer Carrà en ensayos como «Parlatta su Giotto» y «Paolo Ucello costruttore» (La *Voce, 31* de marzo y 30 de septiembre de **1916**), así como en algunas pinturas de ese mismo año, sobre todo en ***El gentilhombre ebrio***, en las que empiezan a ganar terreno las formas concretas, los valores táctiles y estereométricos de los volúmenes, la simplicidad en las relaciones lineales y tonales, la tridimensionalidad y una escenificación del espacio que emite una suerte de «silencio mágico». Este nuevo clima tanto parece evocar al del apacible Giotto como al del moderno primitivo H. Rousseau o su admirado De Chirico. No fue pues casual que el 8 de enero de 1917 Carrà rogara a G. Papini en una carta que le enviara la dirección de De Chirico en Ferrara. Como, tampoco, que, encontrándose ya en ella, incluso en el mismo hospital militar Villa Seminario, le volviera a escribir el 25 de abril de 1917: «Aquí paso los días con Savinio (...) y con su hermano De Chirico.» Tal vez gracias a estas relaciones, que se prolongarán hasta bien entrado el verano, la solidez plástica, extraída de Giotto y P. Uccello, se transfigurará en contacto con la pintura de De Chirico. Algo que sin duda se puso pronto de manifiesto en *La habitación encantada y,* más aún, en ***La musa metafísica*** **(ambas de 1917** - derecha**)**, una de las pinturas más llamativas que mostró en la exposición individual que celebró en la galería Chini de Milán del 18 de diciembre de 1917 al 10 de enero del año siguiente.

Ciertamente la musa, indefensa niña transformada en una estatua blanca con el rostro liso y borrado, e interpretada con una solidez geométrica más arcaica, ni puede por menos de evocar los maniquíes enigmáticos que poblaban los escenarios artificiales de De Chirico desde *El profeta* (1915) (…). Y algo similar sucede con los extraños objetos de la civilización mecánica y correlativos de la naturaleza artificial allí presentes. Pero, en esta *Musa metafísica* de Carrà conviven todavía lo antifuturista y lo futurista, si bien lo último ya poco tiene que ver con el futurismo prebélico, sino con el que está evolucionando coetáneamente hacia una fase mecánica. No en vano el propio Carrà en la *«Autopresentazione»* que escribe para el catálogo, considera su pasada experiencia futurista como una ventaja, ya que «gracias al futurismo muchas puertas se hallan abiertas hoy en día».(…). La reclusión de unos objetos tan dispares en un recinto con notorias alteraciones de sus ángulos y perspectivas, no se sustrae a las que De Chirico había introducido en los ya mencionados interiores «metafísicos».

(…) Posiblemente, ***Lo oval de la aparición (1918)*** es la pintura metafísica más divulgada de Carrà. Inspirándose en el formato popularizado por los cubistas, el conjunto vuelve a delatar las huellas de los escenarios de De Chirico, pero el *manichino* es un cruce entre el metafísico habitual y el «hombre eléctrico» más imaginativo del abandonado futurismo ahora mecánico, cuya impronta se deja sentir también en la antena de la telegrafía sin hilos, que, tal vez, pudiera ser el mástil de un barco. Y mientras el pez repujado, igualmente presente en *El sueño de Tobías (1917)* del mismo De Chirico, parece haberse escapado del museo, la estatua clásica con cabeza de maniquí, que una vez más sostiene con sus manos una raqueta y una pelota, recuerda la «estatua arcaica de mi infancia» y, junto al cipo fúnebre situado detrás de ella, denota la presencia del mundo antiguo. En cambio, la casa metafísica de los «proletarios milaneses», posible alusión a su propia infancia, retorna el motivo futurista de las periferias urbanas, sólo que ahora sus arquitecturas son interpretadas como un inmueble funcional, uniforme, carente de atractivos estilísticos y en términos de un rigorismo constructivo y verismo sorprendentes, ajenos a las que estaban realizando los propios arquitectos italianos. *Lo oval de la aparición,* en suma, tanto parece envolvernos en las brumas de una memoria infantil, de visiones y sombras que se adentran en un territorio metafísico como escorar a un rigor y solidez geométricos en el tratamiento de los volúmenes, que se asemejan a los de Piero della Francesca y, en general, a un nuevo clasicismo de las formas.

De estas y otras pinturas se desprende que, por estas fechas, Carrà no encontraba contradicción alguna entre tradición y modernidad, pues todavía seguía manteniendo la característica tensión «metafísica». Sin embargo, no deja de ser significativo que en la citada *Autopresentazione* de Milán insistiera en que «por nuestra parte hemos revivido los valores plásticos de nuestra raza, y recreado valores equivalentes a los de nuestros grandes primitivos: nos sentimos a nosotros mismos hijos, y no degenerados, de una gran raza de constructores.» (…)

EL GRUPO DE VALORI PLASTICI Y EL RETORNO AL ORDEN CLÁSICO (1918 - 1921)

Tras la firma del armisticio el 4 de noviembre de 1918 proliferaron una serie de revistas culturales o artísticas, como *II primato artístico italiano, Il convegno, La Ronda o Valori Plastici, cuyo* denominador común era el abandono de las posiciones combativas de la vanguardia futurista en beneficio de un retorno generalizado al orden. Precisamente, en torno a la dirigida por Mario Boglio, *Valori Plastici,* se aglutinaron los pintores metafísicos. Editada en Roma, de ella aparecerán quince números entre el 15 de noviembre de 1918 y octubre de 1921. Aunque cara al exterior parecía abrirse a las vanguardias extranjeras, se replegaba, como diría Carrà, sobre «L' italianismo artístico» que a no tardar se resolverá en la tradición clásica italiana. (…)

Sin llegar tan lejos, es sintomático no obstante que *Valori Plastici* se alinie con la pintura metafísica en unos momentos en los que, como veremos, sus protagonistas vacilan entre la misma y la apuesta por un arte más objetivista y hasta clasicista, es decir, cuando, de hecho, había entrado en declive. Un declive del ideal metafísico en beneficio del nuevo orden plástico, que se apreciaba asimismo en sus ensayos, pues mientras en los primeros Carrà («Il quadrante dell'espirito», 1918; *La pittura metafísica,* 1919) o de Chirico («Sull'arte metafisica», 1919) se mantenía la tensión, a partir de mediados de 1919 el primero aboga por el señalado «italianismo artístico» o por «La renovación de la pintura en Italia», mientras De Chirico proclama «El retorno del oficio» *(*1919) y «El sentido arquitectónico en la pintura antigua» *(*1920), o deriva sin más a un «clasicismo pictórico» *(La Ronda,* julio de 1920).

Si a pesar de estos cambios de actitud *Valori Plastici* proyecta cara al exterior las aportaciones metafísicas, también parece convertirse en una ventana abierta a la vanguardia internacional, y, sin embargo, no se sustrae a una ambivalencia similar.

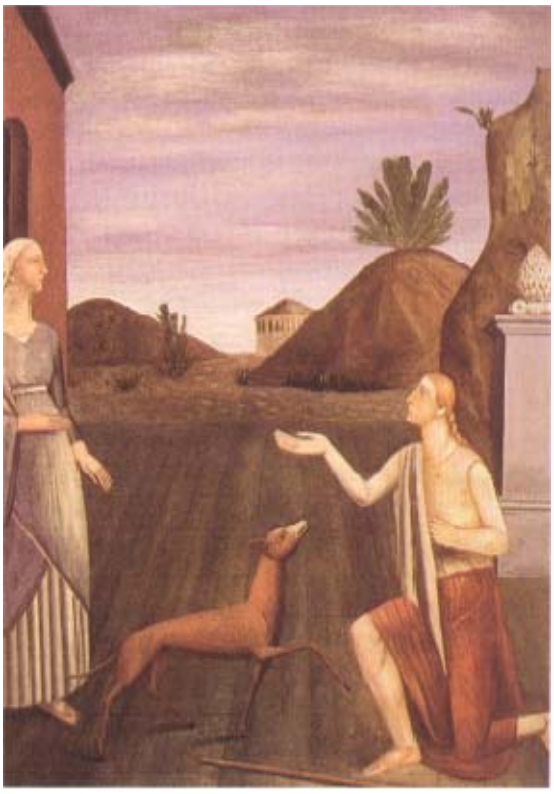
En efecto, es cierto que dedica un especial (I, 2-3, 1919) al cubismo francés, pero rechaza el analítico, se detiene en el más legible que se produce entre 1914 y 1917, las reproducciones no tienen fecha ni van acompañadas de comentario alguno, y son confrontadas con otras 46 de los pintores metafísicos y otras 37 de otros italianos, mientras en sus textos se insiste una y otra vez sobre las diferencias entre la pintura italiana y la francesa, atrapada a pesar de sus intentos de renovación clásica en la maraña de un escepticismo y materialismo específicamente cubistas. (…)

No menos sesgada será la penetración de otras vanguardias a través de *Valori Plastici.* El grupo holandés De Stijl se anuncia también en ella (II, 1-2, 1919) y tras haber publicado algunas crónicas sobre «El arte en Holanda» *(VP,I,* núms. 4-5 y 6-10, 1919; II, 1-2, 1919), Th. van Doesburg ironiza sobre algunos conceptos muy queridos por los italianos, en particular el término «plástico», lo que merecerá una contrarréplica descalificadora de Carrà, así como una manipulación declarada de imágenes. Cuando el alemán T. Däubler presenta «Nuestra herencia» *(VP.* I, núms. 6-10, 11-12, 1919; III, 1-2, 1920; 3-4, 5-6, 1921) se limita a un amplio panorama que apenas sobrepasa el fin de siglo y no toca para nada lo que está sucediendo, mientras A. Holitscher se encarga de informar sobre «El caos de las artes en la Rusia soviética» *(VP,* III, núm. 2, 1920)(…), siendo todavía más chocante que *La pintura como arte puro,* un conocido ensayo de Kandinsky de los años diez, fuera presentado como característico del pensamiento bolchevique.

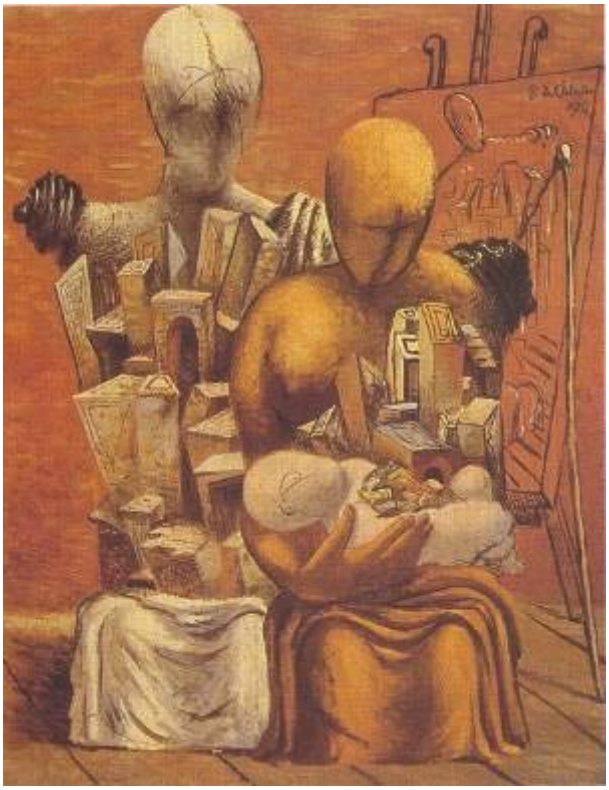
Si de la trama crítica pasamos a la obra de sus integrantes, **Giorgio de Chirico,** establecido en Roma desde finales de 1918, entra en contacto con el fundador *Valori Plastici y* celebra una exposición con las pinturas realizadas en Ferrara en la galería Anton Giulio Bragaglia. Sin embargo, apenas nos quedan algunos ejemplos «metafísicos» (…), que denotan ya un estado de crisis y la presión de un medio cultural en donde la invocación a la tradición será hegemónica. (…)Y es que estas pinturas parecen estar bañadas por una nostalgia clásica que no es sino la añoranza de la patria y del hogar que traslucen sus reflexiones coetáneas acerca de «Las escuelas de pintura en los antiguos» *(II primato artistico italiano, II,* núm. 2, 1920) y el citado «Clasicismo pictórico» *(La Ronda,* julio de 1920).

(…)De esta manera De Chirico acababa sucumbiendo a un retorno al orden que no era sino una traición a su «metafísica» originaria.

Bajo la premisa de que «las cosas ordinarias nos revelan formas de simplicidad a través de las cuales captamos un estadio superior del ser» como sostiene Carlo Carrà en su *Pintura metafísica (1919),* durante este mismo año el pintor produce algunas de sus últimas obras «metafísicas». (…)



Tras éstas, Carrà entra en una profunda crisis, como lo pone de manifiesto que a lo largo de 1919 pinta muy poco y prácticamente nada al año siguiente, a no ser algunos dibujos. Pero, sobre todo, el equilibrio que hasta entonces venía manteniendo entre la poética metafísica, el arte clásico y la tradición italiana constructiva y tridimensional se rompe en favor de esta última, como se aprecia en ***Las hijas de Lot*** **(1919)** (…) el conjunto los personajes y los objetos, a pesar de transcender un tiempo concreto, están dotados de un sentido, denotan una lógica de la representación, favorecida también por los colores delicados y suaves de los frescos de la Toscana y por una iluminación tenue y serena.
Con esta obra Carrà parece recuperar un primitivismo italiano que tanto se inspira en los gestos inmóviles y las expresiones impávidas a lo Giotto como evoca unas perspectivas próximas a las de P. Ucello y P. della Francesca.



Mientras tanto **G. de Chirico**, tras apenas pintar durante dos años, reaparecerá en escena a lo largo de **1924** con sus *Autorretratos* y *Dobles autorretratos*. Igualmente, coincidiendo con su nueva estancia en París en *Los juegos terribles* (1925), *La lectura* (1926) *y* ***La familia del pintor*** **(1926)** los maniquíes, aun impulsando una cierta tensión «metafísica», ya no aparecen acompañados por objetos absurdos y extraños, sino por elementos constructivos fácilmente identificables, nostálgicas antigüedades romanas o la estatuaria medieval. Una «metafísica» reformada y exangüe que alterna con unas composiciones de aspecto monumental influidas por el Picasso neoclasicista, como *Dos figuras mitológicas y Mujeres romanas* (ambas de 1926), aunque más ligadas a la mitología clásica. Asimismo, durante este año inicia en París lo que es conocido como la fase del barroco italiano tardío que culminará en las pinturas realizadas para la *Casa Dorée* de L. Rosenberg en 1928 y otras como *Combate* (1928).

EL NOVECENTO (ITALIANO) CONTRA EL 2º FUTURISMO (1922-1929)

El tema del orden se había convertido en los albores de los años veinte en un tópico tan

extendido, que hasta una ideología tan opuesta a la triunfante invocaba *L'Ordine Nuovo,* título del periódico que dirigía Antonio Gramsci. Reivindicado por *ValorI Plastici,* se teñía también, al menos por Carrà, de una cierta coloración moral. No obstante, aunque el vacío dejado por la desaparición del grupo romano era el que parecía llenar el *Novecento* milanés, éste ignoraba por completo al primero, lo que no podía por menos de suscitar cierta perplejidad a Carrà. («Il Novecento alla ribalta», *L'Ambrosiano,* 8 de diciembre de 1922). Sin pasar por alto las habituales rivalidades entre ambas ciudades era evidente que el *Novecento,* a pesar de que pretendía seguir manteniendo un *esprit moderne* elitista, emergía y se afianzaba a medida que refluía la vanguardia radical o incluso la moderada, representada todavía por el futurismo milanés.

Tras experiencias extremas, se anhelaba una reconstrucción concreta, «el retorno a la normalidad y el orden constructivo», según testimonio de Dudreville. El propio galerista Lino Pesaro, rememorando los debates de los que había surgido el grupo, aludía a que los ideales de la nueva estética aspiraban, por un lado, a «emancipar nuestro arte de todas las influencias exóticas».... «de los ismos de importación que habían desviado la expresión de nuestro arte» y, por otro, a «imprimir al movimiento artístico un carácter nacional acentuado y límpido». Objetivos, sin embargo, que se entreveraban ya con que «las visiones de arte en las que predominase el principio artístico decorativo moral y también religioso no debían ser descuidadas por el grupo, sino que, más bien, debían formar la base principal de su máximo esfuerzo artístico y cerebral» («Luci ed ombre del'900», *Il Regime fascista,* 19 de junio de 1931). Es evidente que se trataba de una visión restrospectiva, tal vez más marcada por la ideología que en su origen, pero puede no ser fortuito que la constitución del grupo se produjera poco después de la Marcha sobre Roma y la proclama de B. Mussolini como primer ministro el 30 de octubre de 1922, ocasión que había sido aprovechada por Carrà, Marinetti, Sironi y otros para rendir *Un homenaje de los poetas, novelistas y pintores a Mussolini (Il Principe,* 3 de noviembre de 1922), mientras el fogoso A. Soffici se había lanzado temerariamente a especular sobre «El fascismo y el arte» *(Gerarchia,* septiembre de 1922). Se iniciaba así una ambigua connivencia entre el orden artístico y el orden político que dista de ser lineal ni mecánica, pero no por ello menos inquietante.

El bautismo del *Novecento* tuvo lugar el 26 de marzo de 1923 con la exposición *Siete pintores del Novecento,* en la galería Pesaro de Milán, siendo presentados en la pila bautismal por el propio Pesaro y actuando como madrina, con aspiraciones de madre absorbente, Margherita Sarfatti, y como padrino, nada menos que Benito Mussolini en persona. A primera vista sorprenderá la presencia del Duce, pero, no tanto, si sabemos que mantenía relaciones con varios miembros del grupo. (…)

L. Pesaro, tras agradecer la presencia de Mussolini que consagraba una fecha, «el bautismo de una visión de belleza», se preguntaba: «Qué cosa se proponga el Novecento es fácil y está claro: quiere hacer arte puro italiano; inspirándose en sus purísimas fuentes, sustrayéndole a todos los ismos de importación y de influencias que a menudo desnaturalizan los caracteres definidos de nuestra raza» (Reproducido en *«Luci ed ombre dell'900, 1. c.).* Mussolini a su vez, tras identificarse con la misma generación de artistas y declarar que «también yo soy un artista que trabaja con cierta materia y persigue ciertos determinados ideales», le respondió con ponderación y sagacidad en esta su primera manifestación respecto al arte: «Declaro que está lejos de mí la idea de alentar alguna cosa que pueda asimilarse al arte de Estado» («Alla Mostra del Novecento. Parole di Mussolini sull'a_te e sul governo», *Il Popolo d'Italia, 27* de mayo de *1923).* Años más tarde, M. Sarfatti exaltaría esta presencia en los siguientes términos: «Por primera vez en la historia de los acontecimientos artísticos italianos, el jefe del gobierno inauguró personalmente con un discurso memorable una muesta de artistas jóvenes y fascistas, es decir, revolucionarios de la restauración moderna, tanto en el arte como en la vida política y social» («Il Novecento italiano», Catálogo de su *II Mostra, 1929).*

Sin entrar en que estos jóvenes tenían entre treinta y dos y cuarenta y cinco años, la Sarfatti, empeñada desde sus orígenes en vincular al Novecento con el fascismo, incluso con los *arditi* (es decir, las osadas tropas fascistas de choque) de la vanguardia, encontrará pronto una oposición a su excesivo celo por convertir a su arte en un exponente del fascista y reducir el grupo a unos pocos artistas. (…)

A pesar de las diferencias, la pintura de cada uno de ellos compartía una cierta poética que por lo demás no implicaba en exclusiva al grupo milanés, sino en general a la cultura figurativa italiana de mediados de los veinte. A grandes rasgos, cristalizaba en un cierto purismo, severo y solemne, que, usufructuando la herencia «metafísica», la adaptaba a un naturalismo nada descriptivo ni

impresionista. Pero, aun moviéndose en el filo de una recuperación historicista, no solía resolverse en una restauración sin más. Y es que entre estos artistas todavía mantenía cierta vigencia la idea de síntesis entre la tradición italiana y lo moderno, así como la distinción entre lo clásico en cuanto idea rectora y lo más excelso en su clase y el clasicismo en cuanto un código estilístico. Seguramente debido a ello, Funi, Oppi, Sironi u otros que se mueven en su órbita, escoraron hacia una suerte de realismo mágico.

(…)Mientras se imponía el Novecientos, F. T. Marinetti había intentado relanzar en el *Manifiesto en defensa de la italianidad* (1923) el futurismo como arte de la nueva Italia. En realidad, los supervivientes futuristas, junto con los *arditi,* habían colaborado con Mussolini en las elecciones de 1919, contribuyendo a fundar en Milán el 23 de mayo de ese mismo año *los fasci di combattimento*. Pero esta colaboración cesó con ocasión del II Congreso Fascista de Milán en la primavera de 1920 y no se reanudará, si bien de una manera más tímida, hasta 1924. En realidad, el futurismo de Marinetti oscilará entre la nostalgia por el fascismo originario y la desconfianza, si es que no crítica directa, hacia su conversión en régimen, como se encargó de dejar claro en *Futurismo y fascismo* (1924). No es extraño, por tanto, que las primeras reacciones culturales contra el fascismo procedieran de los futuristas, de *La Voce* florentina y del poeta-comandante en Fiume, G. d'Annunzio. Y si la desilusión política de Marinetti respecto a la «sabiduría revolucionaria» (entiéndase oportunismo) de Mussolini originó el escrito *Gli Indomabili* (1922), la discrepancia artística tuvo ocasión de manifestarse en la apertura de la Bienal de Venecia el 26 de abril de 1924. Mientras el ministro G. Gentile declamaba ante el rey Vittorio Enmanuelle III su discurso inaugural, Marinetti, aprovechando esta circunstancia, el numeroso público y el reverencial silencio, lanzó el grito: «¡Abajo la Venecia pasatista!» Tras el consiguiente desconcierto y hasta pánico, fue arrestado en el acto por un teniente de carabineros, pero lo que en otros momentos hubiera sonado como un grito de guerra vanguardista, ahora era una bufonada que revelaba impotencia.

Ciertamente, el futurismo casi había quedado fuera de juego frente al hegemónico Novecento, en cuya primera Mostra de 1926 participarán incluso Balla y Russolo. Marinetti, bastante en solitario, había seguido lanzando algunos manifiestos, como *Contra el lujo femenino* (1920) o el *Tattinismo* (1921), pero la situación había cambiado por completo en un clima contrario a las vanguardias y, mucho más, al futurismo en cuanto su expresión más radical en Italia. Aun así, podemos referirnos a un *«segundo Futurismo»* que ya se había iniciado entre 1915 y 1920 con las investigaciones de **Giacomo Balla** (1871-1958), entre otros.

Tras una primera fase *sintética,* entre 1918 y el año siguiente se deslizan hacia la que es considerada como *mecánica*. Inspirada, como se desprende del manifiesto *L'arte meccanica* (octubre de 1922; mayo de 1923), en la claridad formal, la limpieza y la nitidez de visión propia de las máquinas, pero a su vez atraviesa por dos momentos. En el primero, que se extiende aproximadamente hasta 1923, predomina un analogismo mecánico, mientras en el segundo se imponen los volúmenes, sobre todo de los cuerpos humanos, marcados por una geometría elemental, en proximidad *con L'Esprit Nouveau* y Léger.

Siguiendo los pasos del ya lejano manifiesto *Reconstrucción futurista del universo,* Balla y Depero intentarán irrumpir en el diseño, la decoración teatral, la moda, el mobiliario y otros campos similares. Pero, a pesar de querer salvaguardar una continuidad ideal con el primer futurismo, la influencia del segundo es limitada y minoritaria hasta casi transformarse, de un modo similar a lo que había sucedido con el cubismo en Francia, en una variante decorativa.

Tras la Mostra del *Novecento Italiano* en 1926 este movimiento, aun sin ser declarado arte del nuevo régimen, era el hegemónico y, en cuanto tal, sería promocionado como arte italiano durante los años siguientes. Pero dada su amplitud, cada vez resultaba más arduo el mantener unidos a estos «vanguardistas de todo género», la mayoría de los cuales sólo tenían el nombre, ni a aquellos «revolucionarios de la moderna restauración» (…). Pero para comprender la crisis del Novecientos italiano en lo que aún tenía de moderno, por mitigado que ello fuera, tal vez sea oportuno recordar algunos datos.

En enero de 1925 el régimen de Mussolini quedó establecido sin resistencia alguna en un país que venía siendo gobernado por los liberales desde su unificación. En marzo tuvo lugar una conferencia

de intelectuales y artistas, en la que se propuso la creación de instituciones culturales; algunas de sus secuelas fueron el *Manifiesto de Intelectuales fascistas (21* de abril de 1925) y las primeras tentativas, entre 1926 y 1927, de extender el «sindicalismo corporativo» al ámbito de las artes. Pero si ello no bastara, en un discurso pronunciado el 5 de octubre de 1926 en la Academia de Bellas Artes de Perugia, Mussolini parecía distanciarse de sus posiciones previas al proclamar: «Nosotros debemos crear un arte nuevo, de nuestro tiempo, un arte fascista.»

Tras esta declaración, *Crítica fascista* (26 de octubre de 1926 a 15 de febrero de 1927), un periódico dirigido por el ala más liberal del régimen, realizó una encuesta entre veinte artistas y críticos ligados al partido -A. G. Braglaglia, M. Bontempelli, Marinetti, Oppi, Soffici, Severini, etc.- sobre el arte fascista, en la que concluía que éste era aquel que se producía durante la época fascista y se abogaba por una reconciliación entre la gran tradición italiana y lo moderno. Por lo general, las respuestas y conclusiones sintonizaban con lo que sostenía el Novecento más puro (…).Pero la reacción de éstos no se hizo esperar, ya que forzaron controles burocráticos de tal manera, que los artistas se vieron paulatinamente obligados a incorporarse en los Sindicatos Fascistas de Bellas Artes. Incluso en uno tan identificado con el Novecento como el de Milán, en cuya comisión directiva figuraban Carrà, Funi, Salietti y Sironi, en su reglamento de 1928 se abría a todas las tendencias, «pero serán rechazadas todas aquéllas que falten a los criterios fundamentales de dignidad y conveniencia» (Artículo 3). Tal vez en aras de esta conveniencia, a no tardar Carrà no veía con buenos ojos que «se conceda a los elementos *giolittianos* (partidarios del antiguo ministro liberal Giolitti) y masónicos de la vieja Italia, iguales derechos y a menudo superiores que a los nuevos valores» que brotan de la Revolución fascista (citado por L. Pesaro en «Luci ed ombre del `900».).

Si en algunos casos, como el milanés, el Novecento podía beneficiarse de un «código sindical de estética», como le acusaba el propio Pesaro, pronto se convirtió en su principal víctima. Desde esta condición fue muy sonada la polémica tardía, cuando ya se había celebrado la segunda y última Mostra en 1929, que montó contra él la revista *Il Regime Fascista (23* de julio de 1931). En ella hasta la mimada y protegida Margherita Sarfatti tuvo que esgrimir, sin éxito, argumentos de su pasado intervencionista en el 15, fascista en el 19 y madre de un voluntario caído en el campo de batalla y de otro *squadrista.*

A pesar de estas y otras refriegas, el Estado fascista no patrocinó durante los años veinte estilo oficial alguno, por lo que los debates entre distintas tendencias solían solventarse en un «cannibalismo artístico», en expresión de L. Pesaro. **En realidad, tanto la idea de la «autonomía creativa», propugnada de un modo idealista por el filósofo B. Croce y respetada por el régimen, como el retorno a un orden clásico, pero no a un clasicismo estilístico y normativo, consentían un pluralismo formal en la interpretación de este espíritu clásico e italiano. Sobre todo, en una generación que hacía algunos años había renunciado a ser una vanguardia radical. Diríase pues que la cultura fascista y aquellos «revolucionarios de la moderna restauración» habían llegado desde mediados de los veinte a unas conclusiones no muy dispares. Por ello, a diferencia de lo sucedido en Alemania, no se vieron forzados al exilio ni a la emigración y, salvo contadas excepciones, convivieron con naturalidad con el régimen político.**

EL POSTEXPRESIONISMO Y LA «NUEVA OBJETIVIDAD» EN ALEMANIA (1920-1929)

Entre el 14 de junio y el 18 de septiembre de 1925 se celebró en la Kunsthalle de Mannheim la exposición «La nueva objetividad» *(Die neue Sachlichkeit).* En ella participaron treinta y dos artistas alemanes con ciento veinticuatro obras. A partir de otoño se convirtió en itinerante(…). Tras algunas otras exposiciones parciales, como la de la Galería Neumann-Nierendorf de Berlín en 1927, la segunda y última muestra colectiva fue la que se celebró en mayo de 1929 en el Stedelijk Museum de Amsterdam.

Desde luego, es sintomático que la primera exposición se subtitulara *«Pintura alemana desde el expresionismo»,* pues ello indicaba una censura inequívoca que coincidía con la del texto que estaba

elaborando Franz Roh y que publicaría bajo el título *Post-expresionismo* (1925) en la cubierta, mientras en el interior el subtítulo matizaba *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente.* Según parece, Roh puso a disposición de Hartlaub el borrador de su ensayo, pero, de cualquier manera, los términos «nueva objetividad» y «realismo mágico», aun resaltando aspectos diversos, significaban en estos momentos la misma cosa. No obstante, tal vez debido a que era más pegadizo, se impuso «nueva objetividad» como denominador común del movimiento. A su vez el conocido historiador de arte Worringer adoptará el término *Postexpresionismo* (1926) como objeto de otro ensayo, mientras el renombrado esteta Emil Utitz sintonizará con un sentir cop ún al proclamar en 1927 *La superación del expresionismo. Estudios caracterológicos de la cultura en la actualidad.*

Bajo una etiqueta u otra, lo cierto era que el expresionismo se consideraba superado por unos pintores que se habían iniciado en él, y hasta consagrado en sus versiones más radicales. Pero no sólo el expresionismo sino también el dadaísmo, en cuanto los dos ismos hegemónicos en la vanguardia alemana, habían quedado atrás, mientras en el prólogo al catálogo de la muestra Hartlaub anunciaba su intención de dedicar otra exposición al *«constructivismo abstracto»,* el otro gran movimiento concurrente que dominaba a mediados de los años veinte la escena alemana. Por lo demás, no parecía fortuito que F. Roh analizase la situación alemana en las coordenadas de la pintura europea reciente, pues si bien era plausible que, **al aglutinar a los artistas bajo el paraguas categorial del «postexpresionismo», de un modo inconsciente diera por sentada la hegemonía de lo alemán, no era menos cierto que el arte alemán del momento no estaba obsesionado por el «pensamiento de la raza» del francés ni el nacionalismo implícito en los «retornos al orden» en Italia. Por eso, aunque sea camuflándolos de «postexpresionistas», Roh incluirá en su obra a los italianos Carrà, Casorati, De Chirico, Funi, Morandi, Oppi, Severini y otros, a los franceses Derain, Kisling, Metzinger y H. Rousseau o a los españoles Miró, Picasso y Togores. Tampoco fue casual, en esta misma dirección, que en la *Exposición Internacional de Arte* celebrada en Dresde el año 1926, junto a O. Dix y A. Kanoldt, estuvieran representados entre otros Carrà y De Chirico, o J. Gris y Picasso.**

Los alemanes, pues, a diferencia del chauvinismo francés y siguiendo todavía la táctica universalista de las vanguardias, asumían que las diversas tentativas sedimentaban en un nuevo lenguaje europeo común.Tal vez debido a ello, si bien en su «retorno al oficio» se reclamaban herederos de sus propias tradiciones, aceptaban igualmente las influencias primerizas del Picasso neoclasicista o del A. Derain coetáneo, pero, aún más, del arte italiano, tal como se había filtrado a través de la revista *Valori Plastici.* Así es, entre 1919 y 1921 por su distribuidora de Munich, la librería-galería Hans Goltz, pasaron numerosos artistas y algunos como Davringhausen, Grosz, M. Ernst y G. Schrimpf, expusieron en sus salas. No obstante, no tuvieron la oportunidad de ver directamente las pinturas de los italianos hasta 1921, año en el que durante el mes de abril se organizó en la Galería Nacional de Berlín la muestra *La joven Italia,* con itinerancia posterior a Hannover y Hamburgo. De Chirico y Carrà se convertían así para algunos en referencias que ayudaban a configurar una nueva tendencia a medida que entraban en crisis el expresionismo y el dadaísmo.

A pesar del reflujo revolucionario en que se había sumido la República de Weimar tras los acontecimientos sociales y políticos de 1921, la «nueva objetividad» podía sucumbir a la desilusión y hasta al cinismo respecto al espíritu utópico del expresionismo visionario, aceptar con resignación la fuerza del mundo y de los hechos: «De este modo -insinuaba G. F. Hartlaub en la encuesta "*¿Un nuevo naturalismo? "* tenía que llegar forzosamente la reacción, del mismo modo que en el ámbito político hoy en día domina la reacción y la resignación tras todas las poderosas utopías de 1918» *(Das Kunstbaltt, VI,* 9, 1922). Sin embargo, la «Nueva objetividad» tampoco se alineará con aquella *«Konservative Revolution»* que venían propugnando Thomas Mann desde *Consideraciones de un apolítico* (1918) y O. Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918, 1922). Seguramente debido a ello, el «retorno al oficio», que tiene en O. Dix, G. Scholz y G. Schrimpf a algunos de sus abogados, no se resuelve en una vuelta a los viejos maestros, sean éstos Baldung, Grien o L. Cranach, sino en una nueva visión de la realidad tamizada también a través de ciertas aportaciones de las vanguardias; en un sustrato capaz de soportar una pintura cuya objetividad radical acabará provocando modernos efectos de «extrañamiento» *(Verfremdung).* Con motivo de la exposición de Mannheim señalaba acertadamente el

crítico W. Michel que «se trata de una *nueva* objetividad. De ninguna manera se trata de un retorno a la objetividad de la época anterior al expresionismo. Se trata del descubrimiento de la *cosa* tras la crisis del yo» *(Deutsche Kunst und Dekoration,* vol. 56, 1925).

Si desde un punto de vista artístico la «nueva objetividad» aparece situada en un territorio lábil entre la pintura «metafísica» y el ala más verista del surrealismo, en Alemania hay proclividad a proclamarla una categoría que se aplica indistintamente al arte o la ciencia, la economía o la política. Incluso se la adscribe un matiz de época que se abriría en 1924 con la entrada en vigor del Plan Dawes y su fase de relativa estabilización, y se cerraría en 1929 con la muerte repentina de Stresemann y la crisis económica mundial. Por cierto, no dejan de ser tentadoras estas connivencias con una coyuntura en la que el espíritu de objetividad del llamado «socialismo blanco» desplazaba a la lucha de clases, el reformismo a la revolución o, fascinada por el taylorismo industrial *o Mi vida y mis obras* (1923 en alemán) de Henry Ford, prometía solucionar la «cuestión social» sin modificar las relaciones existentes. No sin sarcasmo un autor y teórico de la «revolución conservadora», como era el lúcido Carl Schmitt, ironizaba que «los financieros americanos, los técnicos industriales, los socialistas marxistas y los revolucionarios anarcosindicalistas se ponen de acuerdo en las exigencias de que debe ser alejado el poder inobjetivo de la política sobre la objetividad *(Sachlichkeit)* de la vida económica» *(Politische Theologie,* 1922).

No obstante, por atractivos que sean estos paralelismos y aun aceptando que la fase más álgida de la «nueva objetividad» se sitúa entre 1925 y 1929, las aspiraciones a la *Sachlichkeit* habían aparecido con bastante antelación en la cultura alemana. Esgrimida ya por el esteta y sociólogo G. Simmel para definir ciertas figuras de lo moderno vinculadas *a Las grandes ciudades y la vida del espíritu* (1903), es adoptada por los arquitectos y diseñadores del Werkbund como uno de sus parámetros formales, del mismo modo que lo hará el conocido crítico vanguardista Adolf Behne para analizar *La construcción funcional moderna (Der moderne Zweckbau,* 1923). Pero incluso en el ámbito de la pintura se había abierto camino con bastante antelación a su conversión en tópico y a cristalizar como tendencia en la exposición de Mannheim.

Posiblemente el pintor M. Beckmann fue el primero en plantearse el objetivo de «llegar a una *objetividad transcendente (transzendente Sachlichkeit)* que pueda surgir de nuestro profundo amor a la naturaleza y los hombres» *(Schöpferische Konfession,* 1920), mientras que G. Grosz, renegando del expresionismo, manifestaba su «empeño por formar un estilo claro, simple» donde las líneas sean trazadas de una manera técnica y fotográfica, predomine la construcción, la solidez de los volúmenes y el control de las formas («Zu meinen neuen Bilder», *Das Kunstblatt, V, 1,* 1921). No obstante, será en una encuesta llevada a cabo por Paul Westheim en la revista *Das Kunstblatt (VI,* 9, 1922) sobre *¿Un nuevo naturalismo?* en donde se aprecie el cambio en curso. Entre las respuestas, Kandinsky retoma los polos permutables de la «gran abstracción» y el «gran realismo» que había enunciado en *El problema de la forma* (1912), A. Behne critica los sucedáneos del neonaturalismo «en lugar de una nueva *Sachlichkeit* artística pura, constituida por tensiones dinámicas», pero su afirmación de que «la abstracción constructiva es objetividad potenciada» cuadrará mucho mejor a la arquitectura que a la pintura. Por su parte, G. F. Hartlaub distinguía ya en este «retorno a la naturaleza» un ala derecha, identificada con el clasicismo, y una izquierda, que «muestra el verdadero rostro de nuestra época».

En cuanto término genérico la «nueva objetividad» acogía en su caso diferencias específicas en aquel extenso arco que había abierto en 1922 Hartlaub y, dos años después, le animaría a organizar una exposición bajo este título, que, sin embargo, no se celebró hasta 1925. Incorporando a los artistas que «permanecen fieles a la realidad positiva y tangible con rasgos reconocibles» (Hartlaub), su ala derecha era asociada con las actitudes más *clasicistas,* interesadas por un objetivo válido intemporalmente y las leyes eternas del arte, mientras su ala izquierda, identificada con el *verismo,* se comprometía más con el «mundo de los hechos actuales». En otras ocasiones, las dos alas son vinculadas con el *realismo mágico y* con la *nueva objetividad* en una acepción más restringida, si bien ésta también puede devenir el eje central y ser desbordada a su izquierda por el *verismo,* que otros prefieren denominar sin más realismo. Posiblemente, esta agrupación tripartita sea la que más se aproxime a lo sucedido. Sin complicarse demasiado, la exposición de 1925 se limitaba a una presentación alfabética de cada artista, indicando su lugar de residencia, mientras la de 1929 optó por agruparlos por el nombre de las ciudades.

Frente a la vocinglería dadaísta y expresionista, la «nueva objetividad» carece de manifiestos y programas, a no ser las declaraciones de algunos artistas. Aun así, F. Roh, siguiendo un dispositivo de probada utilidad desde Wölfflin, articuló una serie de oposiciones binarias entre el expresionismo y el postexpresionismo: cálido/frío, dinámico/estático, desbordante/severo y purista, deformación expresiva/clarificación armoniosa, supresión del objeto/precisión del mismo, piedra sin tallar/material pulido, temas estáticos/cotidianos, y así hasta veintitrés. Incluso en nuestros días W. Schmied sugiere algunos rasgos comunes: nueva fidelidad del dibujo al objeto; composición estática muy estructurada que sugiere a menudo espacios vacíos y vidriosos; aislamiento del objeto, desprendido de toda casualidad y transfigurado en algo problemático; precisión y sobriedad en la representación; extirpación de toda huella del proceso pictórico, liberando a la obra de toda gestualidad; una mirada de observar sin sentimentalismos y casi liberada por completo de emociones; un vuelco de la mirada al mundo cosal de lo banal y cotidiano, sin avergonzarse de su «fealdad», al de la moderna civilización técnica, la gran ciudad o de situaciones más ligadas a lo social y político.

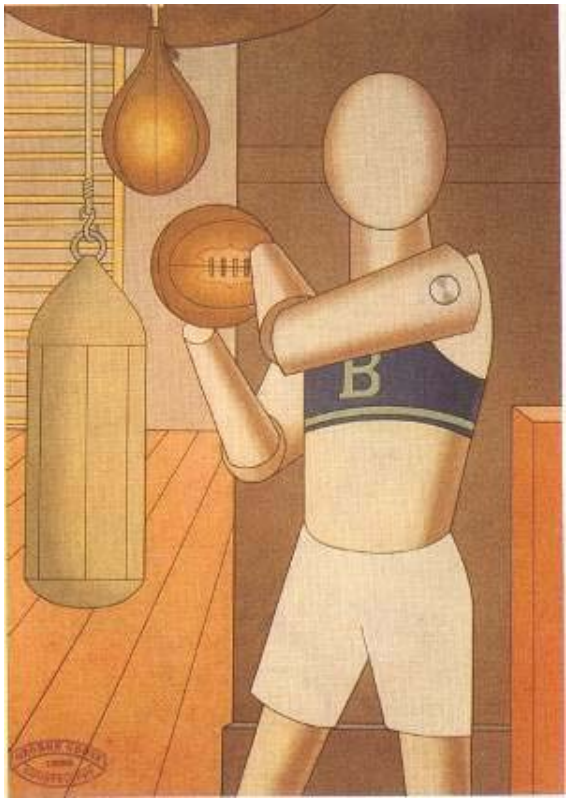
GRUPOS Y PINTORES DE LA «NUEVA OBJETIVIDAD»

Aunque en el catálogo de la exposición de Mannheim se incluían únicamente las pinturas al óleo, en una sala aparte se mostraban también más de cuarenta acuarelas y dibujos de Grosz, K. Hubbuch, R. Schlichter y otros. Por otra parte, las obras presentadas habían sido realizadas entre 1917 y 1925 y seleccionadas atendiendo a unos criterios que no siempre se correspondían con lo que en la actualidad se consideran como los propios de la «nueva objetividad».
En Mannheim estuvieron muy bien representados los *«clasicistas»* de Munich o *«realistas mági*cos», quienes sin duda eran los que más próximos se sentían *a Valori Plastici* no sólo por la elección de las técnicas y motivos, sino debido a sus largos períodos de trabajo en Italia y las influencias mutuas.

En contraposición al de Munich, el *grupo de Berlín* era el más escorado hacia el ala izquierda de la «nueva objetividad», conocida también como el *verismo. A* pesar de ser el más numeroso, en Mannheim sólo estuvieron representados E. Fritsch, G. Grosz y R. Schlichter, a los que en la de 1929 se unirían *A.W.* Drexler, C. Grossberg, Franz Lenk, Ch. Schad y G. Schrimpf.

(…)Hemos visto cómo George Grosz había sido uno de los protagonistas más destacados del dadaísmo y del expresionismo radical, por lo que no tiene nada de extraño que su transición a la «nueva objetividad» se produzca como una alternativa de la que no se borrarán ciertas huellas de aquellos ismos. En efecto, a partir de 1920 su pintura de la gran ciudad abandona los espacios cubo-expresionistas para establecerse en los escenarios «metafísicos». Pero tal como se aprecia en ***Sin título*** **(1920, presentada bajo el título *Construcción*** en la Exposición Internacional de Zurich en 1925**)**, el *manichino* ha perdido aquella especie de aura mágico-numinosa para transmutarse en un autómata descarnado, en un símbolo del hombre mecanizado y la indiferencia irónica que ya le había atraído en su experiencia dadaísta. Pero en *Sin título* cohabita por primera vez este *manichino* sin rostro ni apenas atributos en un espacio vacío y sin atmósfera con unos edificios funcionales y fabriles igualmente despersonalizados. *A* decir verdad, las

arquitecturas continúan siendo bastante similares a las que ya hemos contemplado en sus pinturas desde 1917, pero ahora las líneas de fuerza o la simultaneidad del fotomontaje ceden a un espacio rígido, como en las «metafísicas», por el marco arquitectónico. Pero, a diferencia de estos, las fachadas vacías y las arcadas clásicas han sido sustituidas por unos inmuebles uniformes, por unas arquitecturas cosificadas y normalizadas, que condicionan a toda la escena, del mismo modo que la atmósfera mítica y psicologista de los italianos ha cambiado en aras de la actualidad y el distanciamiento. La circunstancia de que en esta, como en otras obras del período, aparezca un sello con la leyenda G. *Grosz 1920 Konstruiert,* indica el residuo dadaísta que impregna a esta objetividad constructivamente potenciada.



«Intento reproducir de nuevo -escribía Grosz en 1921-, una imagen absolutamente realista del mundo. En la preocupación por elaborar un estilo claro y sencillo uno se acerca involuntariamente a Carrà. Sin embargo, todo me separa de él, que quiere ser comprendido en un sentido metafísico y cuyo planteamiento es burgués.». Desde esta premisa, a partir de ahora se produce una subversión de su lenguaje en una doble dirección.

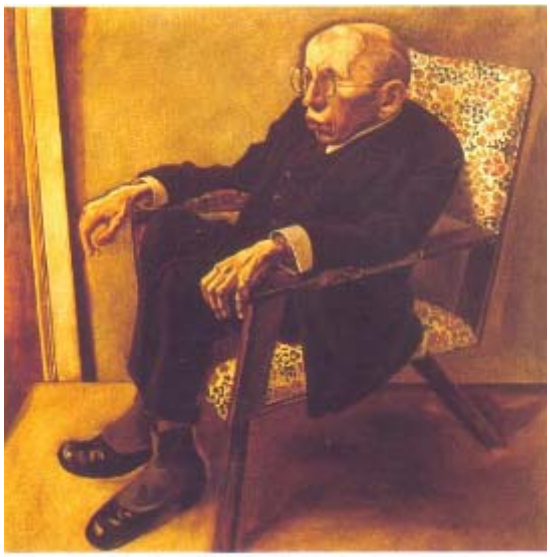
(…) Un primer grupo de acuarelas, aparecidas entre 1921 y 1922 en la revista *Ararat,* que no eran sino esbozos para unas pinturas murales destinadas a las salas de una asociación deportiva: *Ciclismo y atletismo pesado, Renovación rítmica a través del boxeo y del baseball* (ambas de 1922), ***Deportista-boxeador*** **(1922).** Son las que más le aproximan espacialmente a las de De Chirico y, sobre todo, Carrà, pero en ellas Grosz renuncia a la caricatura crítica o satírica de los personajes, así como a una descripción literal del deporte respectivo, para captar lo más profundo de cada uno de ellos, pues «el hombre ya no está representado de una manera individual con una psicología sutilmente estudiada, sino como un concepto colectivista, casi mecánico»

En un segundo grupo de obras, entre las que se encuentran acuarelas significativas como *Autómatas republicanos* (1920) *y.El jugador de diávolo* (1920), reaparecen respectivamente el autómata y el robot. Mientras el primero se sitúa en un escenario arquitectónico con unas construcciones menos objetivas, el robot, entregado a sus ocupaciones mecánicas, está plenamente integrado en un interior configurado por un volumen cúbico de geometría precisa y aristas duras que, sin embargo, tanto en virtud de la planta de un edificio colgada en una de sus paredes como de los bloques que se perciben a través de las ventanas, remite a las formas estereométricas de futuras arquitecturas. A su vez el autómata, sobre todo en la primera obra, admite ciertos atributos del hombre concreto, como el comerciante o el militar, que, falto

de todo control, puede acabar como aquellos personajes, consagrados en el cine, del doctor Caligari, el doctor Mabuse o de Nosferatu.

Precisamente, durante los años siguientes será frecuente que en los óleos de Grosz estos autómatas anónimos se transformen en diferentes tipos sociales, como en ***Día gris*** **(1921,** pag. 243 derecha).

Sobre un fondo de arquitectura industrial, semejante al de Carrà y Sironi, se caracterizan algunos personajes de posición social bien definida. Sin duda, su intención verista o de crítica social se puso de manifiesto todavía más cuando en 1925 fue expuesta bajo el títu*lo Empleado municipal para la asistencia a los mutilados de guerra*. No hay que olvidar que por estas fechas Grosz se había radicalizado, como salta a la vista en el *Manifiesto del grupo Rojo,* fundado con J. Heartfield en 1924, o en el ensayo, en colaboración con W. Herzfelde, *El arte está en peligro* (1925). Próximo políticamente al Partido Comunista, Grosz se opone a la brutalidad del nazismo y a la estupidez frente al mismo. En este sentido, ***Pilares de la sociedad*** **(1926)** es una suerte de arte de tendencia, de un realismo sintético, que resume su paso por el dadaísmo y la nueva objetividad, así como motivos ya presentes en obras anteriores. Convertido en un cuadro de historia contemporánea, podría ser tomado como una alegoría de la época de Weimar, representada por algunos de sus más egregios personajes: un nazi, un periodista, un conservador, el clero y los soldados.

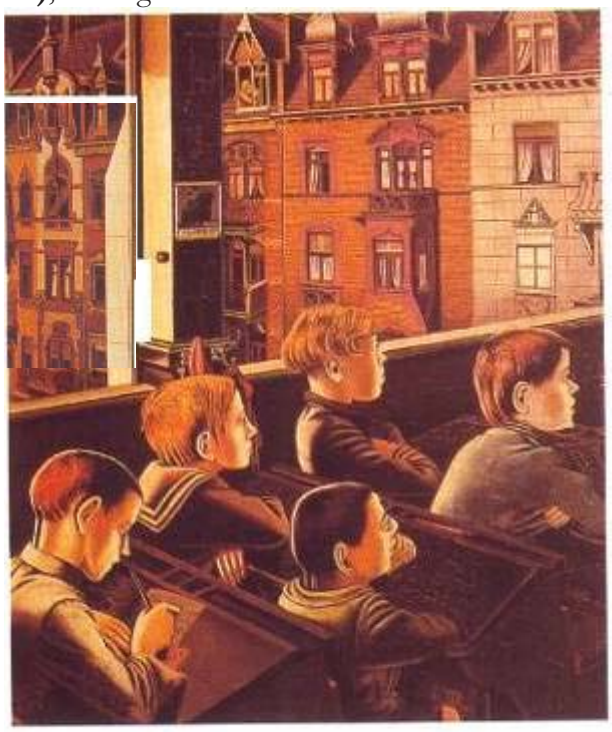


En paralelo, sin embargo, Grosz realiza algunas otras pinturas más en consonancia con la zona intermedia y más neutral de la nueva objetividad. Entre ella sobresalen el ***Retrato del escritor Max Hermann-Neisse*** **(1925),** *Autorretrato como amonestador (1927*) y otras.

Próximo al verismo de Grosz y volcado en una temática crítico-social de la vida cotidiana, se encontraba el *grupo de Hannover:* **Grethe Jürgens** (1899-?), **Hans Merstens** (1906-1944), **Gerta Overbeck-Schenk** (1898-1977), **Ernst Thomas** (1896-?) y **Erich Wegener** (1899-?).

Igualmente hacia el verismo se orientaba el *grupo de Karlsruhe,* constituido por **George Scholz** (1890-1945), **Karl Hubbuch** (1891-1980) y **Wilhelm Schnarrenberger** (1892-1966). Mientras Scholz estuvo representado en Mannheim con unas obras veristas muy satíricas: *De las cosas venideras-Los señores del mundo y Retrato del banquero Kahnheimer* (1922 y 1924 respectivamente, desaparecidas) en las que vuelven a aparecer como telón de fondo las arquitecturas funcionales y «cosales», Hubbuch no le fue a la zaga con el óleo ***El aula*** **(1925, pag. 245 izquierda)** y numerosos dibujos; no hay que olvidar que este

artista era uno de los dibujantes más conocidos del momento, junto con Grosz, en una línea verista muy crítica que se puso de manifiesto en divulgadas series como *Fausto* (1922-1924) *y Asuntos alemanes* (1925-1927), del mismo modo que sus retratos, como ***Doble retrato de Hilde I y II*** **(1923, pag. 245 derecha)**, son algunos de los más irónicos de la «nueva objetividad».

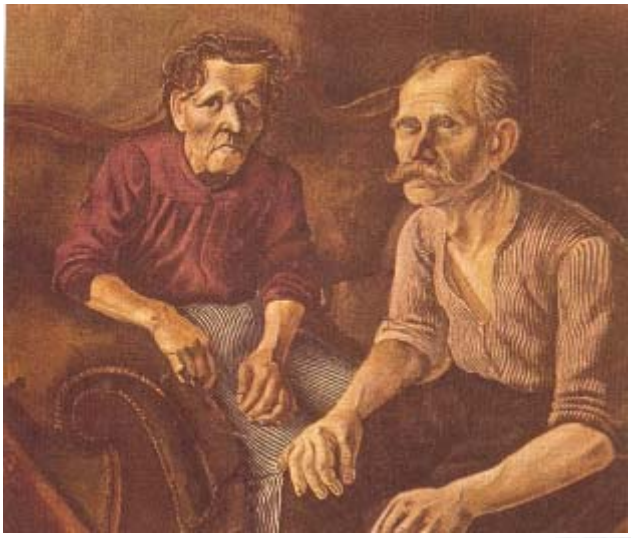


Tal vez el *grupo de Colonia* fue el más preocupado por conciliar las vanguardias artísticas, en particular la constructivista, con las políticas. Si desde estas últimas se situaban a la izquierda del KPD (Partido Comunista), desde las primeras intentaban llevar hasta sus últimas consecuencias las críticas al arte de caballete en beneficio de la pintura mural. Sus miembros, entre los que destacaban **Henrich Hoerle** (1895-1936), y **Franz Wilhelm Seiwert** (1894-1933), procedían del *«Grupo de artistas progresivos»,* fundado en Colonia en 1919. Si bien en Mannheim sólo estuvo representado Räderscheidt, y en realidad, Hoerle y Seiwert nunca estuvieron en la mente de Hartlaub y Roh, hoy en día se les incluye tangencialmente en esta corriente. De hecho, podrían ser considerados representantes de aquella *«objetividad potenciada»,* en expresión de A. Behne, a través de una abstracción constructiva que, sin embargo, no abandona la figuración.

(…) Mientras en el primero se idealiza a través de una figuración muy arquitectónica y construida o en el segundo se pone al descubierto la deshumanización del maquinismo, **en *Máscaras (1929),*** conocido también como ***Martes de carnaval,*** las figuras robotizadas de los anteriores se han vuelto más arcaicas y los tipos

indeterminados, sin abandonar la simplificación constructivo-geométrica, se concretan en un verismo político donde confluyen lo arcaico y la nueva brutalidad que presagia el saludo nazi. A diferencia de Hoerle, que recurre a un esquematismo tubular de resonancias francesas, la objetividad de Seiwert es fuertemente constructiva a base de rectángulos, círculos y otras figuras geométricas en sintonía con el constructivismo coetáneo, como apreciamos en ***Los hombres del trabajo*** **(1925**) (…) las figuras despersonalizadas y sin fisonomía traslucen tanto la alineación de la producción como la idealidad, incluso un cierto carácter heroico, propios del hombre masa y la revolución imposible.

Posiblemente el *grupo de Dresde* era el que más se identificaba con los veristas berlineses y a él pertenecían **Otto Griebel** (1895-1972), **Hans Grundig** (1901-1958), **Eugen Hofmann** (1892-1955), **Wilhelm Lachnitt** (1899-1972) y **Kurt Querner** (1904-1977). No sin fundamento con él suele ser asociado **Otto Dix,** pues este artista había reanudado entre 1919 y 1922 sus estudios en la Academia de Dresde, incorporándose igualmente a su vida artística. Sin embargo, durante el último año citado se traslada a Düsseldorf en donde prosigue sus estudios en la Academia y entra en contacto con el círculo artístico en torno a la marchante Mutter Ey, así conocida debido a su gran humanidad. Precisamente, entre las siete pinturas que presenta en Mannheim, figura el *Retrato de Johanna Ey* (1924).

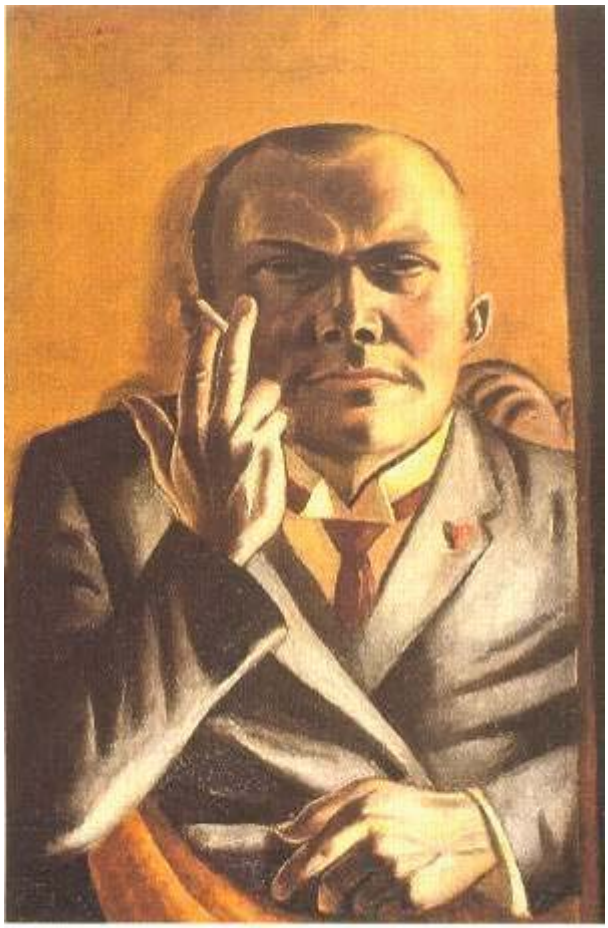


En realidad, durante los años veinte **Otto Dix** cultiva varias maneras formales. Ante todo, continúa el ciclo sobre *La guerra,* pero en paralelo realiza una serie de retratos en los que tanto apreciamos todavía las huellas de un expresionismo irónico (…), se perfilan las técnicas y los ragos veristas, rayando lo caricaturesco, en algunos otros realizados en **1921**, como ***Los padres del artista***. (….)

Con el traslado de Dix a Berlín en 1925 bajo la protección de su marchante K. Nierendof y su permanencia en esta ciudad hasta 1927, se abre el período más «objetivista» en su pintura, cuya fama se deberá, precisamente, a los numerosos retratos que realiza de algunos de los personajes representativos del momento. Entre éstos destacan (…) ***Erfuhrt con su perro Ajax*** **(1926),** los del poeta *Theodor Däubler* (1927) o del pintor *Franz Radziwill* (1928).

A pesar de que Dix realizaba por encargo la mayor parte de estos retratos, intentaba dejarse influir lo menos

posible por la persona y a ser posible prefería no conocerla. De esta manera aspiraba a interponer una distancia psicológica y una neutralidad efectiva en las que la personalidad individual se supeditaba a lo que representaba socialmente. A diferencia del retrato expresionista, Dix estaba menos interesado en el carácter del personaje que en su rol, lo cual, por otro lado, sintonizaba con la obsesión coetánea por los tipos sociales específicos, uno de cuyos documentos más expresivos eran los retratos fotográficos sobre *Hombres del siglo XX* que estaba realizando por aquellos años August Sander. No obstante, a diferencia de estos y los debates coetáneos que convertían a los tipos en patrones de orden y estabilidad, para Dix el tipificar se veía contrarrestado por un desenmascaramiento y una exageración que los cuestionaba. (…)



Por su parte **Max Beckmann,** que en el catálogo de Mannheim figuraba con cinco obras, a partir de mediados de julio de 1925 expuso otras nueve que acababan de mostrarse en la Kunsthalle de Hamburgo. Si nos atenemos a este dato, era considerado por Hartlaub la principal figura de la «nueva objetividad». Sin embargo, otros como Paul F. Schmidt consideraban que «este pintor no pertenecía a la exposición» (…) Entonces, como ahora, su posición es equívoca y, de hecho, en sus pinturas coexisten rasgos expresionistas y postexpresionistas, como si se tratara de una suerte de enfriamiento del expresionismo. Pero más que en pinturas presentes en Mannheim, como *Retrato de Friedel Battenberg con su gato y Cuadro de familia* (1920), los mayores cambios en dirección a esta peculiar «nueva objetividad» despuntan en *Autorretrato como clown* (1921), y son declarados en ***Autorretrato sobre un fondo amarillo con cigarrillo*** **(1923).**

Desaparecidas las convulsiones expresivas y espaciales la figura aislada, el artista resalta impositivamente sobre un fondo neutro y casi abstracto gracias a un volumen compacto y solidificado que, reforzado por la iluminación, alcanza una dureza plástica y cosal inusitada. Si en este óleo se delatan ciertas huellas de Dix, en otros como *(…)* se filtran las del *art vivant* parisiense, en particular de Derain.
Por razones íntimas y profesionales el año 1925 es muy decisivo para Beckmann, ya que (…) es nombrado profesor en el Instituto Artístico Städel de Frankfurt. ***Doble retrato de carnaval*** **(1925)** es la primera muestra de esta fusión, pero a su vez una suerte de resumen de la evolución que había iniciado años atrás. Posiblemente es el año en que alcanza una mayor serenidad y equilibrio clasicista.

Anexo (fuera de texto)

- **1917:** Moscú, estalla la Revolución Bolchevique.
- **1919:** Se firma el Tratado de Versalles, entre Alemania y las potencias aliadas (Gran Bretaña, Francia, Italia, EEUU, Japón) vencedoras en la 1º Guerra Mundial, que estableció las condiciones de la paz.
- **1922:** París, Bretón, reinicia la publicación de la revista Litterature.
- **1922:** Italia, después de la Marcha Fascista sobre Roma, B. Mussolini recibe plenos poderes.
- **1923:** Munich, Hitler intenta imitar el golpe de Mussolini pero fracasa por la oposición del ejécito.
- **1924:** París, Bretón, difunde el 1º Manifiesto Surrealista.
- **1924:** URSS, tras la muerte de Lenin, Stalin asume el poder.
- **1927:** New York, A.E.Gallatin funda la "Galería del arte viviente", con una importante colección de pintura, especialmente abstractos, que después se incorporó al Museo de Filadelfia.
- **1929:** NY se funda el Museo de Arte Moderno (MOMA), constituyéndose en el acontecimiento que signaría la evolución del arte de USA.
- **1930:** Alemania, el partido Nacional Socialista liderado por Hitler ocupa el segundo lugar en cantidad de votantes.
- **1930:** Llegan a EEUU los artistas: Miró, Masson, Dalí, Ernst, Tanguy, Matta, Legger, Mondrian. Como también Gropius, Van der Rohe, Moholi Nagy, Albers, Hofman, quienes fundan la New Bauhaus de Chicago.
- **1933:** Alemania, Hitler es nombrado Canciller.
- **1934:** Alemania, con el 88% de los votos Hitler es elegido Führer del Reich.
- **1934:** Alemani, Hitler abolió los tratados de Versalles.
- **1936:** España, comienza la Guerra Civil.
- **1939:** Comienza la 2º Guerra Mundial

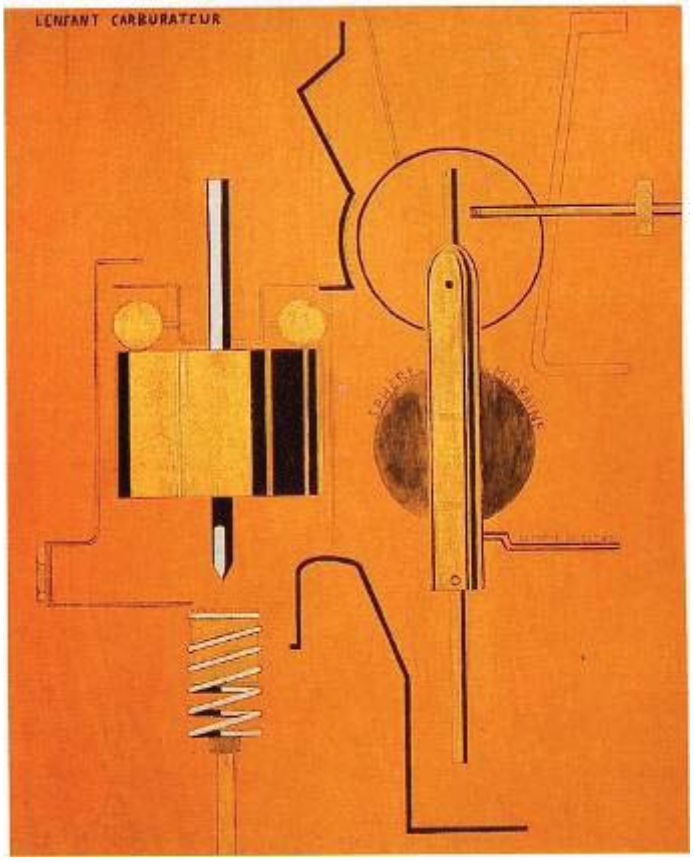
LAS ALTERNATIVAS ARTÍSTICAS RADICALES EN PARÍS: DEL «MOVIMIENTO DADA» AL SURREALISMO (1919-1929)

Con la intención de adelantarse al Congreso Internacional de Artistas Progresistas celebrado en mayo de 1922 en Düsseldorf, A. Breton proyectaba organizar en París durante el mes de marzo un *Congreso para la determinación de las Directrices y Defensa del Espíritu Moderno.* Un espíritu que ya creía captar e intentaba insuflar en fracciones tan variadas como la cubista, las de los Delaunay, Léger, el purismo y la dadaísta, es decir, en todas las modernas a excepción de la hegemónica «llamada al orden» de impronta naturalista. En realidad, en este París de los primeros años veinte todas ellas, como poco después el surrealismo emergente, eran consideradas aspectos diferentes que compartían las mismas inquietudes de un «espíritu moderno» en ciernes. No era fortuito pues que *L'art d'aujourd'hui. Exposition Internationale,* celebrada en diciembre de 1925, aglutinara al cubismo tardío, la Escuela Moderna de Léger, algunos constructivistas venidos de Holanda y a los surrealistas, ya que salvadas las diferencias, se situaban en la misma orilla de una vanguardia radical que se alzaba contra la hegemonía de la «llamada al orden» en *L'Art Vivant.*

Ahora bien, este escenario, en el que se despliegan representaciones más complejas que las habituales en una historiografía lineal, no se rige sólo por una lógica de la discontinuidad y ruptura, sino también por la de los desplazamientos y entrelazamientos, como los que detectamos entre el cubismo y el dadaísmo o el surrealismo y entre el dadaísmo y el surrealismo. Hasta el azar propició que cuando el 15 de octubre de 1925 *L'Art Vivant* anuncia la primera exposición de la *Peinture surréaliste, a* inaugurar el 13 de noviembre, se equivocara indicando: «Galerie Pierre, 13 rue Bonaparte *Sur dadaiste»;* error intencionado o casual que traslucía un sentir bastante extendido por entonces que asociaba a los dadaístas con los surrealistas. Curiosamente, de él han partido las revisiones más autori zadas al abordar de un modo consecutivo ambos ismos no sólo en virtud de que algunos de sus artis tas son los mismos, sino a que comparten hipótesis como la que desvincula el lenguaje poético o pictórico respecto a sus usos cotidianos y la crítica antimodernista a la autonomía del arte. Aun así, cuando en 1922 se precipita la crisis dadaísta, sale también a la luz que el dadaísmo y el surrealismo se erigen, por vía negativa y afirmativa respectivamente, en las dos alternativas radicales al cubismo en proceso de disolución.

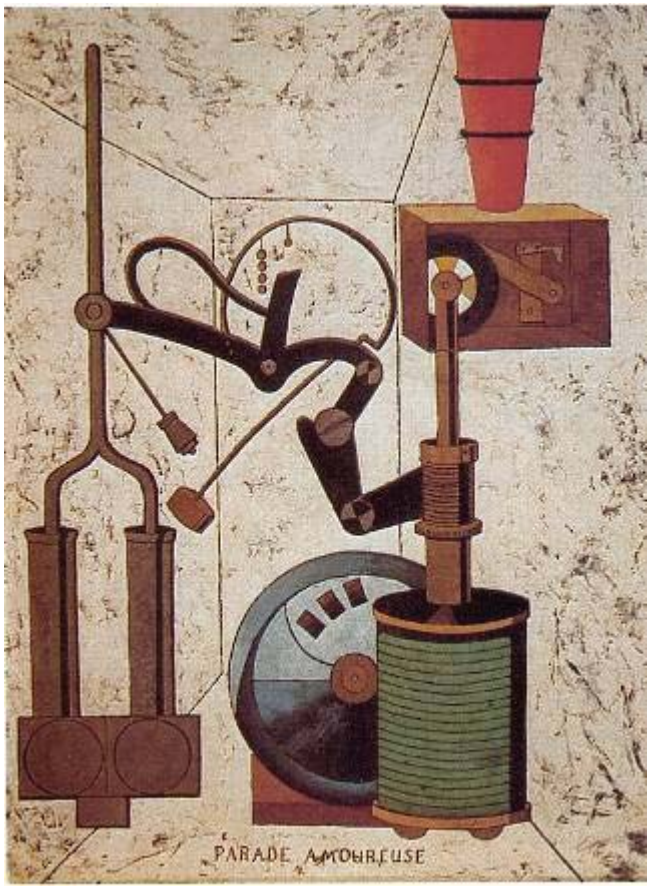
EL «MOVIMIENTO DADÁ» EN PARÍS (1919-1922)

Grupo dadá. París 1920, en primer plano por la izquierda, Tzara, C. Arnauld, Picabia, Breton; fila intermedia desde la izquierda, Peret, Dermée, Soupault, Ribemont-Dessaignes; fila superior desde la izquierda. Aragon, Fraenkel, Eluard, Cl. Pensaers y Fay



«Hacia usted se vuelven todas mis miradas (no sabe usted quién soy). Tengo veintidós años. Creo en el genio de Rimbaud, de Lautréamont, de Jarry; he amado infinitamente a G. Apollinaire, guardo unaternura profunda para Reverdy. Mis pintores preferidos son Ingres y Derain; soy muy sensible al arte de De Chirico. No soy tan ingenuo como parezco.» Quien así se expresaba en una carta del 22 de enero de 1919 era un estudiante de medicina que acababa de licenciarse como enfermero militar y desde muy joven se dedicaba a la crítica artística y la escritura. Nos referimos a **André Breton** (1896-1966), principal animador de un grupo literario todavía en ciernes que a lo largo de 1918 sacaría a la luz el primer número de la revista *Littérature* (se citará *Lit.).*

El destinatario de la misma era el un tanto mítico T. Tzara, el cual en la *Antología dadá (Dadá,* 4-5, mayo de 1919) recogería las aportaciones de Picabia, P. Reverdy, P. A. Birot, director de la revista *Sic,* así como de los editores de *Littérature;* tan sólo faltaban las de dos predecesores ya desaparecidos: A. Cravan en su calidad de fundador de la revista pionera *Maintenant* (1913-1915) y **Jacques Vaché** (1896-1919), cuyas opiniones, recopiladas por su admirador y amigo Breton bajo el título *Let tres de guerre,* lo estaban erigiendo en otra nueva leyenda como adalid de una rebelión anarquista contra el mundo artístico y el patriotismo chauvinista. Casi en paralelo, F. Picabia abandonaba Suiza en marzo de 1919 y se trasladaba a París, ciudad en la que permanecerá durante algunos meses de este año M. Duchamp. La presencia de **Picabia** se dejó sentir en seguida cuando en el Salón de Otoño mostró al público parisiense sus «antipinturas», en particular ***El niño carburador*** **(1919-arriba izquierda);** en ella apropia de una manera casi literal aunque descontextualizada el diagrama de un carburador del modelo de carreras Claudel, transfiriendo simbólicamente la función de mezclar el aire y el combustible para producir el encendido del motor a una máquina *célibataire* de imposible uso, transfigurada ahora en un juego sublimado de órganos sexuales que viene resaltado por inscripciones un tanto crípticas.



Desde luego era la primera vez que en París se mostraba una obra de estas características y, debido a ello, el presidente del Salón la relegó a un hueco en la escalera; esta decisión tan desacertada provo có tal escándalo, que Picabia aprovechó la ocasión para atacar al Salón y a sus organizadores, F. Jour dain, M. Denis y L. Vauxcelles, así como a su orientación de complacer a los imbéciles y retirar el

apoyo a los artistas realmente modernos; igualmente le dio bríos para lanzar un nuevo número de *391* (núm. 9, noviembre de 1919), pero cuando durante el mes de diciembre intentó presentar en el Cirque d'Hiver la citada ***Parada amorosa*** **(1917 pag. 250 derecha),** provocó un nuevo escándalo ante la pretensión de los organizadores de cubrir el título y las inscripciones con papeles pegados.

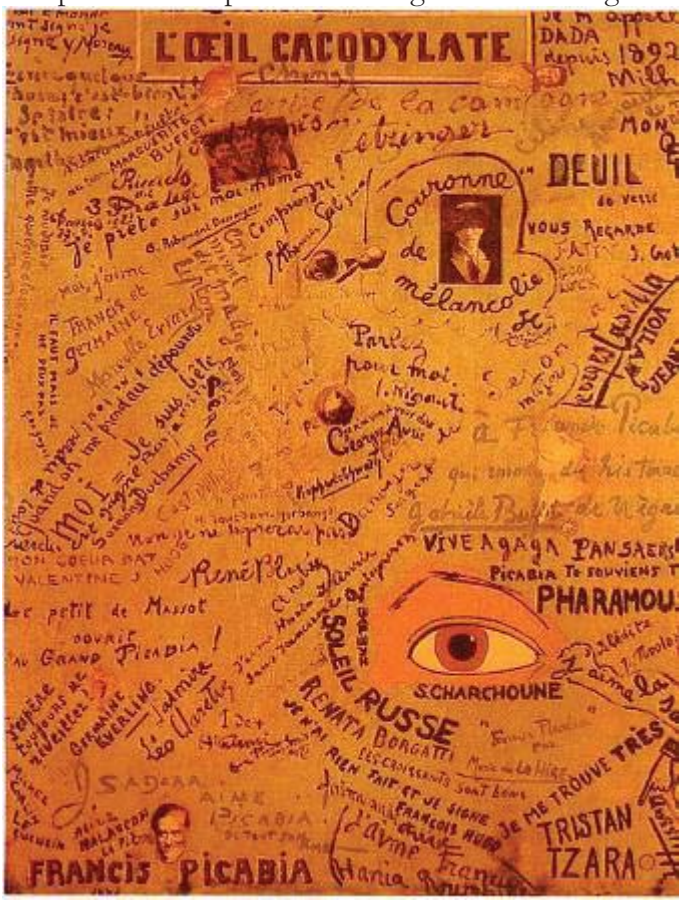
Mientras tanto, el silencioso M. **Duchamp**, encontrándose todavía en París, elaboró ***L.H.O.O.Q.*** **(1919)**, el divulgado *ready-made* rectificado que tiene como base una reproducción de la *Gioconda,* a la que añade el bigote y la perilla y cuyas letras al pronunciarse en francés tanto pue den derivar a un juego fonético como a una frase subida de tono. En semejantes gestos parecen con fluir una parodia primeriza respecto a la historia del gran arte o incluso la ambivalencia sexual del per sonaje, ¿él o ella?, en la que a veces se ha querido vislumbrar una sexualidad ambigua en sintonía con el célebre ensayo de S. Freud sobre Leonardo da Vinci. Como era casi una norma en su autor, no lo quiso enseñar a nadie, pero, a cambio, lo depositó en casa de Picabia, en donde con toda probabilidad lo vieron Breton y sus amigos; ausente ya Duchamp de París, Picabia lo reconstruyó para la revista 391 (núm. 12, marzo de 1920), pero olvidándose de la perilla y bautizándolo como *Tableau dada de M. Duchamp.*

Breton, tras contemplar las «antipinturas» y los *Pensées sans langage* de Picabia, no sólo lo invi ta a colaborar en *Littérature* sino que le manifiesta su deseo de ser aceptado en el estrecho círculo de sus amigos. Sin embargo, no se conocen personalmente hasta el 4 de enero de 1920 y, a través de Picabia, Breton se entera de la llegada inminente de Tzara a París, que tiene lugar el día 17 del mismo mes. A partir de este momento el denominado *mouvement dada* se aglutinará en torno a estas tres persona lidades y contará entre sus miembros más activos a **Louis Aragon** (1897-1982), **Paul Dermée** (1888 1951), **Paul Éluard** (1895-1952), **Georges Ribemont-Dessaignes** (1884-1975), **Jacques Rigaut** (1898-1929), **Phillipe Soupault** (1897-1989), además de los belgas **Theodor Fraenkel** (1896-1974) y **Clement Pansaers** (1885-1922), el americano **Man Ray** y el automarginado **M. Duchamp**. Teniendo en cuenta la trayectoria de la mayoría de ellos, nos percatamos que Dadá París fue en sus orígenes eminentemente literario, pues los artistas que recalan entre 1919 y 1922 en la capital del Sena ya eran conocidos como dadaístas y se limitaron a seguir sus propias sendas.

Durante el año 1921 se sucedieron precipitadamente los acontecimientos; el 23 de enero tuvo lugar el *Primer viernes Littérature,* similar en su programa de variedades y provocaciones a los mencionados de Zurich, Berlín y Nueva York, mientras que el 5 de febrero se celebraba, coincidiendo con la participación de Picabia en el Salon des Independants, una *Matinée du Mouvement Dada;* en esta ocasión son leídos por varios participantes siete manifiestos, salmodiados a su vez por parte del público en medio del habitual alboroto y confusión nihilista. Sin pasar por alto otras *matinées y* avatares que podemos encontrar relatados en las crónicas de Sanouillet (1965) y G. Huguet (1971), cuando a finales de febrero A. Gleizes invitó a participar a Picabia y a otros dadaístas en la resucitada Section d'Or, tras una tempestuosa reunión en la Closerie des Lilas fueron excluidos de la proyectada exposición y acusados de ir en contra de la pintura y propugnar el antiarte.

Ante este y otros desplantes la reacción no se hizo esperar, sobre todo por parte de Picabia. En efecto, en la velada celebrada el 27 de marzo de 1920 en la Sala Belioz no se contentaron con provocar mediante catorce números variados, entre ellos el *Manifiesto Caníbal en la oscuridad* donde Picabia se reafirmaba en la «nada absoluta», sino que este mismo artista quiso ofrecer un *Cuadro dadá en vivo;* no obstante, al no encontrar un simio coleante, tuvo que recurrir a uno simulado: un muñeco de trapo que esgrimía un pincel y un falo impotentes en clara ironía a los retratos de Rembrandt, Renoir y Cézanne, estos dos últimos muy admirados respectivamente por los naturalistas y los cubistas. Poco después Picabia lanza una revista no menos irrespetuosa, *Cannibale,* mientras durante el mes de abril celebra en la galería Au Sans Pareil una *Exposición dadá* que apenas tuvo eco, ni siquiera entre los supuestos dadaístas. Y es que la identificación plena del grupo francés con el dadaísmo sólo se produce cuando *Litteráture (II,* 13 de marzo de 1920) reúne y publica *Veintitrés manifiestos del movimiento dadá* o en el gran *Festival dadá* que tuvo lugar el 26 de mayo en la Sala Gaveau, tal vez el evento culminante del *mouvement,* reconocido como tal en el mencionado *Almanaque dadá* berlinés.

(…) Cuando el 6 de junio de 1921 se inauguró el Salón dadá en el marco de la *Grand Saison dada,* estuvieron presentes Arp, Ernst y Man Ray, pero no Picabia, que se negó a exponer con ellos aduciendo en «Curiosités» *(L'Esprit Nouveau,* núm. 9, junio de 1921) su temor a un dadá convertido en abogado, tribunal y hasta gendarme de sí mismo. Por razones distintas tampoco estuvo presente M. Duchamp, de nuevo en París entre junio de 1921 y finales de 1922(…). A pesar de ello Breton escribirá el 12 de agosto de 1922 a Doucet: « Duchamp es el hombre que se ha mantenido alejado del público y hasta ahora no ha querido ser el héroe de ninguna aventura, por muy brillante que sea (cubismo, dadaísmo), el espíritu que se encuentra en el origen de todo movimiento moderno y a quien este movimiento no ha comprendido en absoluto.»Las discrepancias de Picabia con Breton y su grupo, y por extensión con Tzara no habían hecho más que empezar, y así se puso al descubierto a lo largo de 1922 a través de diversas réplicas y contrarréplicas. Por su parte Picabia seguía enviando algunas obras al Salón de Otoño, como en el de 1921 ***El ojo cacodilato*** **(1921**).



Iniciada durante la primavera bajo los efectos de una dolencia ocular que había requerido la aplicación del cacodilato, la obra,cuyo punto de partida eran el gran ojo y una fotografía acompañada por su firma en la parte inferior izquierda, está realizada con la colaboración de los amigos que le visitaban durante su convalecencia e iban dejando estampadas sus firmas sobre la tela en blanco, aforismos y juegos de palabras, siguiendo los impulsos espontáneos de cada cual. Esta obra desvelaba una vez más los conflictos latentes y una enorme ambivalencia, pues si por un lado mostraban un gran respeto hacia Braque y Picasso, por otro ridiculizaban al cubismo hegemónico y se ofrecían como una alternativa radical.

En realidad, el dadaísmo se separaba del cubismo no sólo por sus diferencias expresivas y formales evidentes, sino en virtud de una concepción radicalmente distinta de la categoría de obra y la propia noción de arte. Las veladas, la Gioconda parodiada, Breton pintando con tizas sobre una pizarra para borrarlo todo acto seguido, Picabia proponiendo un cuadro en vivo, la firma sobre un objeto o una tela en blanco y otros actos al azar, tenían mucho más que ver con los gestos que con las obras y

sustituían a las habilidades transformadoras del artista. Pero si la destrucción de la cohesión y del sentido subyace a la poesía de Breton, Picabia y los restantes poetas dadaístas, la subversión del *collage* cubista es una razón poderosa del atractivo que ejerció la obra de M. Ernst en París. ¡Aún más!, en el programa de una velada celebrada el 27 de marzo de 1920 se proclamaba que Dadá era una *Sociedad Anónima para la exportación de ideas,* mientras en una hoja suelta del 12 de enero de 1921, *Dada soulève tout,* se atacaba a todos los ismos que pululaban en ese momento: cubismo, expresionismo, simultaneísmo, futurismo, unanismo, neoclasicismo, paroxismo, ultraísmo, creacionismo, vorticismo e imaginismo, así como a cualquier actividad artística de vanguardia. En particular la frase: «El futu rismo ha muerto. ¿De qué?, de dadá», arremetía contra la osadía acostumbrada de Marinetti al de clarar en la prensa que dadá era el descendiente natural del primero; dos días después, el 14, los parisienses sabotean al más puro estilo futurista una conferencia del italiano sobre *Tactilismo.*

Dando un paso más, el dadaísmo no sólo se enfrenta a los ismos precedenes, sino también, por exten sión, a los situados en la orilla de otras vanguardias radicales como el purismo y De Stijl, a los que atri buyen una precisión casi científica en sus leyes compositivas y una objetividad reñidas con su deva luación de todo lo que sea objetivo: la propia realidad, las convenciones formales o la categoría de obra. Incluso Picabia se opuso a la interpretación del dadaísmo a través del psicoanálisis de Freud, pues ésto no era sino una nueva tentativa para explicar algo de una manera objetiva. Rechazo radical de cualquier valor, a no ser el que cada cual da a cada cosa, y de toda verdad que será compartido por Breton y los restantes miembros en la órbita de una tradición que se remonta a Mallarmé, Laforgue o J. Vaché, y se trasvasará al Surrealismo.

Tras las escaramuzas insinuadas, la desintegración del grupo se precipitó a principios de 1922 cuando Breton tomó la iniciativa de organizar el citado Congreso de París e invitó a formar parte de su comité a Léger, Ozenfant y R. Delaunay, los cuales, ante el temor de que fuera saboteado por los da daístas, tomaron precauciones tales como limitar la duración de las intervenciones, retirar la palabra a los saboteadores y, en casos extremos, expulsarlos por cualquier medio. Invitado también Tzara a incorporarse a él, en una carta del 3 de febrero de 1922 a Breton rechazaba la oferta en consideración a que «el marasmo actual, resultado de la mezcla de tendencias, de la confusión de los géneros y la sustitución de los grupos por individualistas, es más peligroso que la reacción». Desairado por esta negativa el comité se reafirmaba en garantizar la presencia de todas las tendencias, incluidas las más extremas, pero al mismo tiempo alertaba a la opinión pública «contra las maquinaciones de un personaje conocido como el promotor de un «movimiento» venido de Zurich que no es necesario designar de otra manera y que hoy ya no responde a ninguna realidad».

La hostilidad hacia Tzara desató una virulenta reacción de los «artistas de la vanguardia»: Éluard, Ribemont-Dessaignes y el propio afectado, quienes, tras alertar sobre «el verdadero espíritu de sus organizadores: el deseo de aniquilar lo que está *vivo» (Comoedia, 17* de febrero de 1922) y con el fin de acabar con las «historias de papas», convocaban a una reunión de protesta para ese mismo día. A ella acudió también Breton acompañado por su fiel escudero Aragon, y, tras responsabilizarse de los ataques, retiraron su confianza en el comité organizador, lo que sin duda hizo fracasar el proyectado Congreso.

Mientras esto sucedía, Picabia tomaba una posición ambigua, confusa e irónica sobre el conflicto, y desde su retiro táctico en la Costa Azul, ridiculizaba en el in-cuarto *La pomme de pins (25* de febre ro de 1922) a todos ellos, pero sobre todo, proponía con gran ironía que en dicho Congreso para la defensa del Espíritu Moderno debería de participar todo el mundo, pues así, «podremos decir a todos aquellos a los que recurramos cuán inútil era la reunión».

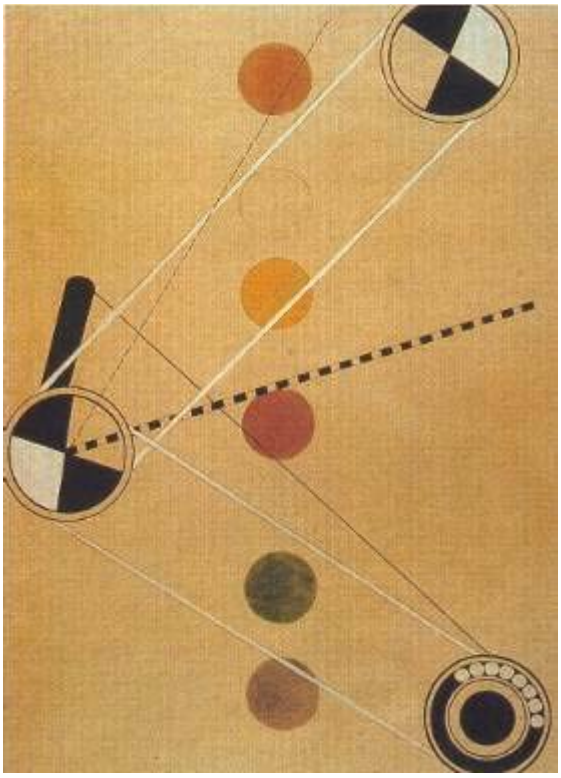
Durante los meses siguientes Breton y Tzara continuaron enzarzados en una pelea interminable, ya que si el primero reaccionó a los ataques de Tzara en «Après Dada» *(Comoedia,* 2 de marzo de 1922), donde proclamaba el entierro de este, Tzara en «Les Dessous de Dada» *(ibíd., 7* de marzo de 1922) le acusaba de ser un comediante y un chaquetero personal; de nuevo Breton, siguiendo a Bau delaire, en «Invitation au voyage» *(Littérature. Nouvelle série, 1* de abril de 1922) tras criticar cómo algunos se han instalado en el dadaísmo y manifestar su admiración por Picabia, se despedía del mismo para abrirse a las grandes avenidas; Tzara, con el concurso de Soupault, W. Serner, Rrose Sèlavy y otros adherentes replicaba a Breton en *Le coeur à barbe* (núm. 1, 4 de abril de 1922), anunciando que estaba dispuesto a prolongar la existencia de dadá.

A pesar de estas intenciones, esta existencia será breve y lánguida; incluso, cuando conozca momentos de aparente vitalidad, como en la última *Socrée du Coeur à Barbe* (6 de julio de 1923), en la que los partidarios de Breton y Tzara acabaron a bofetada limpia en una refriega de todos contra todos. El año anterior el *Salon dada. Exposition Internationale* celebrado en junio en la galería Montaigne había pasado sin pena ni gloria. Sin embargo, salta a la vista que la desaparición del «movimiento dadá» respondía a causas más hondas que las rivalidades personales o discrepancias ocasionales, algo que sal drá a la luz cuando sea desplazado de la escena parisiense por otra vanguardia radical: el surrealismo.

EL PLURALISMO ESTILÍSTICO DE PICABIA A PARTIR DEL DADAÍSMO

Nadie como Picabia asumió con más desgarramiento y lucidez las secuelas que se desprendían de la preeminencia de los gestos sobre las obras, así como que dadá se identificaba con una ausencia tal de estilo, que imprimía a su quehacer aquella indiferencia y versatilidad formales que tanto escandalizaban a todos. Respetado como la figura más reconocida en el ámbito visual, en el litigio relatado consiguió seguramente lo que deseaba del modo más íntimo: el fracaso del Congreso y la muerte de dadá; pero aun cuando se había separado del grupo, seguirá siendo el espíritu más radicalmente dadaísta. Asimismo, desde sú rechazo explícito al Esprit Moderne tampoco permanecerá insensible al constructivismo, cuya onda expansiva, por atenuada que fuere, había llegado hasta París; ni incluso respecto a la «llamada al orden» camuflado de neoclasicismo.

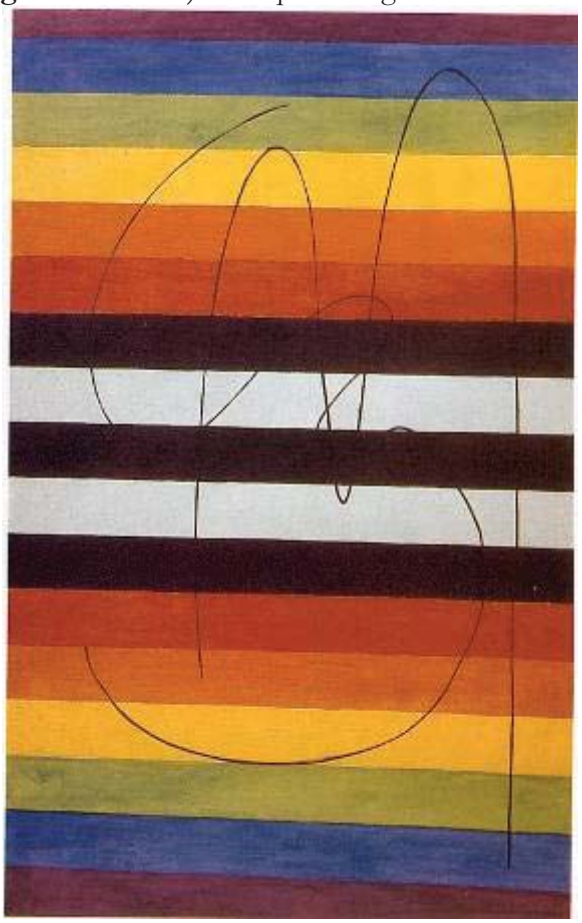
Desde su incorporación a la escena parisiense, Picabia venía participando en los diferentes Salones y en exposiciones fuera de Francia, sobre todo en la *Primera Feria internacional dada* (1920) de Berlín. No obstante, la más relevante fue la muestra individual que celebró en la galería Povolozky de París entre el 10 y el 25 de diciembre de 1920, tanto por el gran número de obras como por las características que en ellas concurrían. En efecto, entre las cincuenta y tres mostradas era posible diferenciar al menos tres maneras formales; la mecanoforma, considerada como la específicamente dadaísta; la abstracta, marcada por sus correspondencias con la música y la de una serie de acuarelas y dibujos *ingrescos* bajo la impronta de Picasso y sus habituales tópicos españoles: el flamenco, el torero, la andaluza, la española en general. Próximos a esta línea se encontraban también algunos retratos dibu jados sobre la plana mayor del grupo dadaísta.



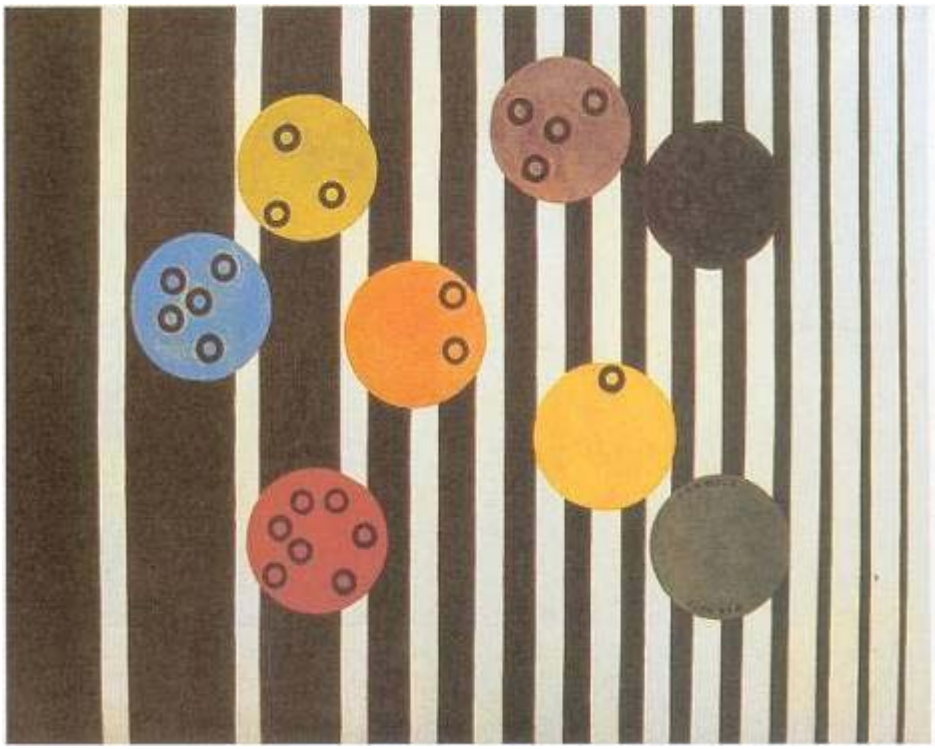
Este pluralismo se manifestará sin inhibiciones a partir de 1922 a través de las tres variables insinuadas o de otras, pues, como reconocerá Breton, no es posible permanecer insensible a «ese maravilloso desarraigo de todas las cosas del que Picabia nos dio un ejemplo que nos complacemos en atestiguar aquí» («Après dada», 1. c., 1922). Desarraigo que a no tardar se puso de manifiesto en las casi cincuenta obras mostradas en la individual que le dedicaron las Galerías Dalmau de Barcelona entre el 18 de noviembre y el 8 de diciembre de 1922. Prologada precisamente por Breton, quien a su vez dictó el 17 de noviembre una conferencia en el Ateneo sobre los *Caracteres de la evolución moderna y cuanto en ella participa* donde apuntaba una salida a la crisis en dirección a la revolución surrealista, en ella **Picabia profundizaba en las alternativas formales que le convertirán en pionero del nomadismo estilístico.**

En dicha exposición, aunque una media docena de acuarelas se inscribían en la manera «ingresca» iniciada en 1916, las restantes obras pertenecían a un grupo más

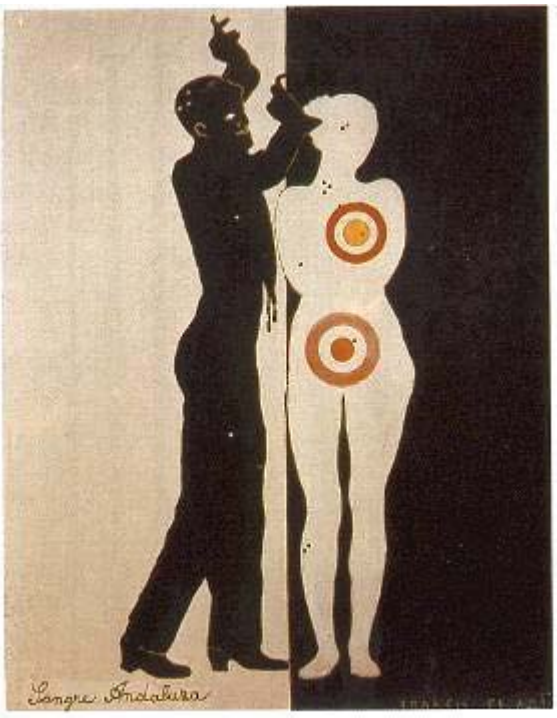
heterogéneo en el que si bien en títulos como *Bobinaje, Bomba, Cámara acorazada, Magneto o Trituradora* se escuchaba el rumor de las ruedas mecanomorfas, las formas se transformaban en círculos y esferas que, desvinculados ya de sus fuentes técnicas, alcanzaban un estatuto más abstracto, casi de «arte puro». Tal vez uno de los ejemplos límite era ***Esfinge*** **(1922- pag.254 derecha**). Aunque en algunas de ellas se aprecia una frialdad cercana a la «estética de la máquina», este arte inobjetivo se convertía en un arma con la que Picabia apuntaba contra la ortodoxia cubista del mundo parisiense, pero al mismo tiempo tomaba contacto con otras. En efecto, es cierto que algunas acuarelas de Barcelona, como ***Vidrio (1922)*** se relacionaban todavía con la vertiente abstracta más lírica y musical ya aludida, pero en otras, como *Fijo, Escurridero, Fosfato, Radio conciertos o Prensa hidráulica (1921 y 1922*) se dejaba sentir la impronta del arte inobjetivo holandés y del centroeuropeo filtrado a través de Moholy-Nagy o incluso El Lissitzky. A pesar por tanto de su aversión al Esprit Moderne parisiense y su rechazo de las leyes universales del arte inobjetivo, estaba impregnándose mucho más de lo que se imaginaba por las fragancias de los círculos, cuadrados, rectángulos, triángulos y otras figuras geométricas elementales que flotaban en el espacio o favorecían unas relaciones plásticas más dinámicas. A este cruce no eran ajenos los contactos que desde febrero de *1920* Picabia mantenía con Th. van Doesburg o desde *1919* con la revista MA de Budapest, cuyo corresponsal en Berlín era Moholy-Nagy.



Observamos ya cómo las transformaciones de la rueda en un *perpetuam mobile* y en metáfora artís tica eran recurrentes en su fase dadaísta; ahora, transfigurada en un círculo abstracto, vuelve a jugar un papel relevante en dos familias de obras. La primera de ellas centra su interés en la geometría, tomada como excusa irónica para exhibir una actitud antiartística que ya se había plasmado en el cartel para las Galerías Dalmau: una gran diana de círculos concéntricos atravesada en horizontal y vertical por el nombre de Picabia. Este diagrama de círculos en blanco y negro, tal vez bajo la impronta duchampiana de la óptica de precisión, se materializa con más intencionalidad en ***Optofono*** **(hacia 1922**, desa parecido), un óleo mostrado también en Barcelona. Sin duda este título se relaciona con un extraño aparato, el Optophone, cuya autoría se debe a Baranov Rossinè y al dadaísta R. Hausmann, quien, tras abandonar la práctica artística en beneficio de unos experimentos óptico-acústicos, proponía poco antes de la exposición de Barcelona en MA (15 de octubre de 1922) el dar una forma única a las vibraciones de luz y sonido. Picabia por su parte, fusiona en esta obra la abstracción geométrica del círculo con el dibujo académico, introduciendo el humor y la despreocupación científica, ya que en el centro de la diana coloca el centro fisiológico de una mujer tumbada. Picabia envió la obra anterior al Salón de la Sociedad de Artistas Independientes de 1923 junto con un óleo todavía más ambicioso y radical:



***Volucelle II* (hacia 1922).** A través de los ocho círculos definidos por colores primarios o complementarios y de unas franjas negras verticales y decrecientes a favor de las blancas se provocan efectos ópticos de acusados contrastes figurales, cromáticos y lumínicos, ilusiones y vibraciones, incluso sensaciones de ligereza y flotación, asociadas en alguna ocasión con una constelación astronómica; no obstante, más sugerente resulta su relación con los experimentos del Optofono que, al traducir las variaciones lumínicas en sonoras, nos traslada a un juego de «correspondencias» al que no era ajena la conversión de las vocales en colores que por entonces intrigaban por igual a Picabia y Breton. Una vez más los trasvases entre el lenguaje y la pintura confluían en una liberación del significado en su acepción habitual tanto respecto a las palabras como a los colores y las formas, contribuyendo así a reforzar la presencia de la obra como un hecho concreto. En esta deriva Picabia sintonizaba mucho más de lo que creía con los constructivistas.



Desde estas premisas no sorprende tanto que la exaltación del círculo en cuanto símbolo de un movimiento sin principio ni fin y metáfora de la vida cotidiana: los faros de los automóviles, la música, la publicidad, el movimiento universal, las formas redondeadas de los cuerpos femeninos o los collares de perlas, culminará en el ballet «instantaneísta» *Reláche (1924*); representado por primera vez en el Thèatre des Champs-Elysées, llamaba la atención por cómo los círculos, transformados en discos relucientes y reflectores, inundaban el espacio escénico con una auténtica cascada de efectos ópticos.

En paralelo a estos experimentos, desde la primavera de ***1922*** en ***La noche española*** y *La hoja de parra,* mostradas en el Salón de Otoño de ese año, retoma los motivos españoles que tanto le seducen en la alternancia figurativa mencionada que ahora reinterpreta con más desenfado e ironía. Rasgos que se delatan tanto en los círculos de una diana para cubrir las partes pudorosas del cuerpo femenino como para someter a los modelos de la tradición a una parodia que los transfigura en algo tan provocador y singular como las novedades de cualquier ismo moderno o los torna indiferentes respecto a los matices habituales entre neoclasicismo, simbolismo y dadaísmo.

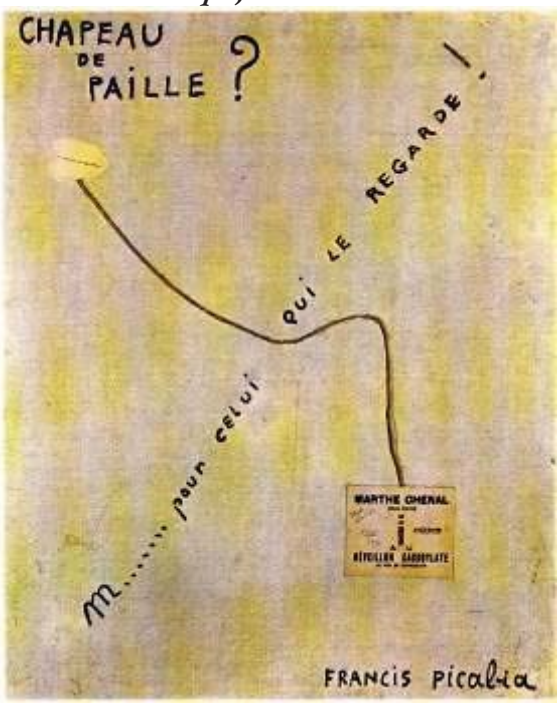
Estas pinturas despertaron el interés de Breton, como lo prueba su intención de reproducirlas en *Littérature y* a cambio de ellas Picabia lo compensó con ilustraciones para la portada de esta revista;

realizadas entre *1923 y 1924* en ellas cultiva una figuración burlesca de inspiración clasicista que a veces reinterpreta modelos de la antigüedad como la Afrodita o la Venus de Cnido de Praxiteles. Posiblemente, el momento cumbre de esta alternativa estilística sobreviene en *1923* cuando durante el mes de mayo expone en la galería Chez Danthon 123 obras de las cuales casi la mitad son de «temas españoles». Aunque por lo general responden a los tópicos y gustos del ambiente, serán el transfondo de series mucho más inquientantes sobre *Monstruos y Transparencias.*

Frente a la cohesión que imperaba en los ismos fuertes, lo desconcertante de Picabia era que no veía contradictorio el realizar y mostrar públicamente obras tan contrapuestas como *Optofono o Volucelle y* ***Domador de animales*** **(1923, datado con la fecha falsa de 1937),** en la que, al lado de un tratamiento moderno de ascendencia «sintética», no tiene inconveniente en paro diar en el domador y el perro que se alza sobre sus patas ciertas figuras del grupo escultórico *Toro de Farnesio.*

En la peculiar guerra que prosigue Picabia contra el surrealismo emergente, en el número final de 391 (19 de octubre de 1924) levantaba acta de la desaparición del dadaísmo, pero al mismo tiempo lanzaba un heredero efímero, *el Instantanéisme,* desde una convicción profunda sobre las prioridades de la vida frente al arte y una creencia acendrada en el hoy y el movimiento perpetuo. Un año antes en su *Manifiesto del buen gusto* ya había prevenido: «Muchos se preguntarán cómo es posible ver hoy, Chez Danthon (en su propia exposición), un conjunto importante de dibujos de mujeres y hombres españoles, firmados por mí, después de llevar a cabo la evolución sabida que, partiendo del impresionismo, llegó hasta los cuadros mecánicos y dadá. La razón es, precisamente, que creo haber hecho cuanto había que hacer en el arte abstracto, en el arte de las sugerencias... Considero ahora que la pintura debe evolucionar hacia la reproducción de la vida sin remitirse para ello a la imitación servil de la fotografía.»

Sombrero de paja – 1921



Las plumas - 1921

Este «instantaneísmo» es el que presidirá desde 1925 una actividad frenética que, a pesar de que Picabia ridiculizaba a los surrealistas, a veces quedará atrapada en las marañas de los sueños: *Mujer*
de las cerillas II (1924-1925), *Pajas y mondadientes* (1925) *y Plumas* (1925, Staatsgalerie, Stuttgart). En otras obras reconocemos incluso las huellas de un automatismo rítmico y sígnico: ***Mujer con paraguas* (1925**), *Mujer con monóculo* (1925-1926), *Después de la lluvia* (1925) y otras. (…)

LA GESTACIÓN DE LA «REVOLUCIÓN SURREALISTA» EN LA ESCRITURA Y LA PINTURA (1919-1925)

El primer *Manifiesto del surrealismo,* lanzado el 15 de octubre de 1924 por A. Breton con la adhesión de un elenco distinguido de escritores y poetas, consagraba para el gran público una nueva escuela que, sin embargo, venía gestándose en silencio o con algarabía desde que el propio Breton, encolaboración con Ph. Soupault, sacara a la luz en 1919 *Los campos magnéticos.* Tras las disputas reseñadas, a mediados de 1921 deja de aparecer *Littérature,* pero cuando en marzo de 1922 reinicia su publicación con el añadido *Nouvelle série,* la situación había cambiado sensible mente, y sedimentado en la formación de un nuevo grupo en torno a Breton y la revista renovada.

Este era el cambio que percibió el pintor alemán M. Ernst cuando en agosto de 1922 se estableció en París y en diciembre logró reunir a sus principales integrantes en ***La cita de los amigos***

(De izquierda a derecha, en primera línea sentados, R. Crevel, M. Ernst (sobre las rodillas de Dostoievski), Th. Fraenkel, J. Paulhan, B. Peret, Baargeld, R. Desnos; en segunda línea de pie, Ph. Soupeault, Arp, M. Morise, R. Sanzio, P. Éluard, L. Aragon, A. Breton, G. de Chirico y Gala Éluard)

junto con algunos invitados de honor entre los que se encontraban R. Sanzio, F. Dostoievski, De Chirico o sus íntimos Arp y Baargeld. Situados en un escenario ideal entre el Tirol y el macizo del Mont-Blanc, la escena remite al cuadro alegórico de taller del siglo XIX, como los de los homenajes de Fantin-Latour a Deltcroix en 1864 o de M. Denis a Cézanne en 1900. Marcados todos ellos por un número al que se le asigna un nombre, como era costumbre de la época en las fotografías festivas de un grupo de amigos, los gestos de cada personaje se inscriben en el lenguaje de los sordomudos, con el que estaba familiarizado Ernst desde su infancia, pero a su vez se transfiguran en alegoría de otro lenguaje todavía balbuceante.

El grito lanzado por Breton y pronto seguido por sus amigos: «Abandonadlo todo / abandonad dadá / ... partid por las rutas» («Lachez tout», *Lit. Nouvelle série,* núm. 2, 1 de abril de 1922) no pretendía tan sólo dejar atrás la anarquía y el nihilismo suicidas del dadaísmo, sino también, compartiendo inquietudes similares sobre la renovación radical de los lenguajes expresivos, aventurarse a recorrer vías totalmente distintas. Pero aunque suele ser tópico considerar que el surrealismo surge del dadaísmo como alternativa constructiva al cubismo, en realidad entre 1919 y 1922 los dos ismos son a menudo correlativos o a modo de olas que se alternan y superponen. El desplazamiento hacia el surrealismo parece producirse, al modo hegeliano tan caro a Breton, a través de sucesivos recorridos del espíritu que reconcilia todas las oposiciones y logra la unidad de las distintas categorías. Posiblemente, la conciencia de la ruptura se afianza a lo largo de 1922, sobre todo a partir de la conferencia *«Caracteres de la evolución moderna y de lo que en ella participa»* que Breton pronuncia en el Ateneo de Barcelona el 17 de noviembre, donde anuncia que el cubismo, el futurismo y dadá «participan de un movimiento más general cuyo sentido y amplitud no conocemos todavía con precisión...; de una idea... que no espera más que un nuevo impulso para continuar describiendo la curva que le es asignada» (Recogido en *Los pasos perdidos, 1924).* Tal vez por ello no muestra excesivo interés por delimitar cada ismo y, sí, en destacar las personalidades que más le atraen: De Chirico, Duchamp, Ernst, Picabia, Picasso, Man Ray.

No obstante, frente a la negación dadaísta o la muerte del cubismo a manos de sus exegetas y de un estado técnico, Breton trata de ajustar cuentas con la propia modernidad tal como estaba discu rriendo desde la guerra mundial para así poder dar «aquel nuevo impulso» que encarnará el surrealismo. Por ello mismo, se entregará a trazar genealogías lejanas, como la de Novalis y Hölderlin, G. de Nerval y Baudelaire, Hegel y el marqués de Sade, Lautréamont, Mallarmé o Rimbaud y más cercanas: Freud, A. Jarry, R. Roussel, J. Vaché y especialmente de Apollinaire y P Reverdy.

Aunque los miembros de la *Littérature* renovada estuvieron a punto de llamarse a sí mismos *supenaturalistas* según una expresión de G. de Nerval, optaron como homenaje a Apollinaire, por el nombre de *surrealismo* para su «nuevo impulso». Este poeta había utilizado por primera vez en *1917* este término en el prefacio a su obra dramática *Les Mamelles de Tirésias* para aludir a la transposición de lo real en otro plano superior: el poema o la pintura. Los surrealistas aceptan la denominación pero no esta interpretación restrictiva que, sin embargo, será la que tratarán de mantener P. Dermée o Y. Goll en un *Manifiesto del surrealismo* alternativo aparecido en una revista de número único titulada también *Surréalisme* (octubre de *1924).* En él no hacían sino retomar la concepción cubista de la obra como producción de formas independientes de la naturaleza a partir de un vocabulario a usar con libertad, recortando incluso las ondas expansivas y las huellas caprichosas que Apollinaire atribuía a lo imaginario y los hallazgos poéticos en aras de un control racional. Surrealistas en esta acepción eran también F. Léger y el grupo de *L'Esprit Nouveau,* otro término por cierto acuñado en *1918* por el mismo Apollinaire.

Ahora bien, a esta transfiguración de lo real en la obra autónoma le subyacía la idea de que el arte se eleva sobre la realidad en virtud de su capacidad para instaurar otro orden de relaciones entre las cosas que se desvía del uso referencial del lenguaje y de la imagen representativa. Se trataba de una lección, extraída de los poemas de Mallarmé y Rimbaud, que había cristalizado en una definición acuñada en *1918* por P. Reverdy a partir de ahora aceptada bajo distintos matices por los cubistas, los dadaístas y los surrealistas. No en vano Breton recordará con cariño las visitas que él y Soupault realizaban a finales de la guerra a la habitación casi despoblada donde les recibía Reverdy, así como el encanto de su magia verbal y la importancia de su tesis sobre la imagen poética.

Este reconocimiento se transformó en abierto homenaje cuando en el *Manifiesto del surrealismo* se

transcribe de un modo literal la definición de Reverdy: «La imagen es una evocación pura del espíritu. Ella no puede nacer de una comparación, sino de una aproximación de dos realidades distintas. Cuanto más distantes y justas son las dos realidades aproximadas, tanto más fuerte será la imagen y tendrá una mayor potencia emotiva y realidad poética» («L'image», *Nord-Sud,* núm. 13, marzo de *1918).*

Aunque Breton no comprendió en su momento esta definición, en el *Manifiesto* la fusionará con lo maravilloso y, por ende, con lo surrealista: «De la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la *luz de la imagen,* ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes... Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen... son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso».

Pero para alcanzar esta comprensión Breton tuvo que experimentar de continuo. Aleccionado por *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont escribió *Los campos magnéticos,* en los que, con el concurso de Soupault, se desplegaban las virtualidades de unas imágenes encontradas sin apenas intervención de la consciencia, ofrecidas a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha. Tras este y otros experimentos lingüísticos descubrirá que «hasta cierto punto se sabe ya lo que entendemos por surrealismo mis amigos y yo..., cierto automatismo psíquico que corresponde bastante bien al estado de sueño» («Entrée des mediums>, *Lit. Nouvelle serie, 1* de noviembre de 1922).

A partir de este momento se multiplican en el ámbito de la escritura las técnicas de exploración que son reducidas a tres: el automatismo psíquico que corresponde con bastante exactitud al estado de sueño, los relatos de sueños y la experiencia de un dormir bajo hipnosis, practicado sobre todo por R. Desnos. Si bien esta última se abandona pronto en razón de los peligros que encierra para la salud mental, el recurso a las dos primeras, en cuanto medios de exploración del pensamiento y del lenguaje, se multiplica desde el primer número de *Littérature. Nouvelle série* en marzo de 1922, así como en la obra poética de los distintos miembros. Proclamándose a sí mismos como *cazadores de imágenes,* a no tardar trasvasan una caza semejante a la pintura, cuyos primeros pasos fueron los sucesivos descubrimientos surrealistas de Picasso y De Chirico y los experimentos de M. Ernst.

La admiración hacia Picasso se remonta a 1921 y a la conferencia de Breton en Barcelona; el 15 de junio de 1924 éste y Aragon fueron expulsados de la representación del ballet *Mercure* por gritar a favor de los decorados de Picasso, según Breton en carta a J. Doucet del 18 de ese mes «el acontecimiento artístico más importante de los últimos años y como un acto de genio». Ese mismo día el grupo entero firma un «Homenaje a Picasso» *(Le Journal Littéraire, 21* de junio de 1924), mientras Aragon lo nombra ese mismo año uno de los «dos presidentes de los sueños».

Ciertamente la pintura de Picasso se había convertido para poetas como Reverdy en la «poesía plástica» («Le cubisme, poésie plastique 1919), pero la mirada surrealista desvelará otros aspectos. De entrada, frente a una pintura sensual hecha para el placer de los ojos que afecta tanto al naturalismo hegemónico como incluso a los desnudos de Renoir y las naturalezas muertas de Cézanne, trazan otra genealogía en la que sitúan a Moreau, Gauguin, Seurat y Redon y que culmina con Picasso, responsable de la ruptura con la «convención figurativa» y abierto a unos territorios vírgenes en los que puede desplegarse la fantasía. Cuando Breton aluda por primera vez en «Surrealismo y pintura» a la noción de «modelo interior», reconocerá abiertamente la deuda hacia **Picasso**, el cual (…) nos traslada a un «continente futuro y que cada uno está en condiciones de acompañar a una Alicia cada vez más bella en el país de las maravillas». Aparte de reproducir las *Señoritas de Aviñón* que él mismo había adquirido para Doucet, menciona ***Mujer en camisa en un sillón*** **(1913-1914)** y *Cartas, vaso*

de vino y botella de ron (viva Francia) (1914-1915, Col. Mr. Leigh B. Blok, Chicago). El cubismo de Picasso se trasmutaba así en pintura surrealista gracias a la extrema libertad con que en él se mezclan las referencias figurativas y los rasgos estilísticos, así como por la elasticidad metafórica.

En la genealogía pictórica apuntada por Breton, R. Desnos y B. Péret («Comme il faut beau», *Lit. Nouvelle série,* núm. 9, 1923), figuraban H. Rousseau y sobre todos, De Chirico. Breton ya había quedado prendado de la pintura de De Chirico cuando en 1917 contempló el *Retrato premonitorio de Apollinaire* (1914, Centre G. Pompidou, París) en el estudio del poeta. Considerado como «el otro presidente de los sueños», la relación surrealista con él se asemejará a una historia de amor y desamor. A finales de 1922 hemos visto cómo M. Ernst lo convidaba al selecto «rendez-vous des amis» disfrazándolo con la túnica de la figura vertical de *Las musas inquietantes* (1917), de las que en 1924 hizo una nueva versión para P. Éluard. En verano de 1923 Breton le solicita algunos dibujos para ilustrar su revista y a finales de octubre le adquiere dos óleos, mientras en diciembre P. Navi 11e describe que encima de la puerta del estudio de Breton «estaba colocado un cuadro de De Chirico en que el seno recortado de un torso onírico permite ver un simple corazón». Incluso los «cinco sueños» con que Breton inicia el volumen de poemas *«Clair de terre»* (1923) no sólo están dedicados a De Chirico, sino impregnados de rasgos que evocan sus cuadros. Por último, si al abrirse el 11 de octubre la Oficina de Investigaciones Surrealistas se advertía la presencia, registrada por algunas fotografías de Man Ray, de su *Sueño de Tobías (1917*), no sorprenderá que cuando el *2* de noviembre siguiente De Chirico llegue a París, sea recibido con los brazos abiertos por los surrealistas.

Sin embargo, poco después cunde el desánimo y cierto disgusto por los cuadros que está pintando, y mientras Breton los califica de «muy malos», M. Ernst manifiesta la perplejidad del grupo a propósito de la exposición de De Chirico en L'Efort Moderne en julio de *1925* y de una evolución tildada de renuncia. A pesar de ello, Man Ray nos lega un testimonio elocuente cuando en *1926* fotografía a Breton en su casa de París y casi fundido con *El enigma de un día (1914*) del italiano, mientras, contrarrestando la exposición que había celebrado en *1926* en la galería L. Rosenberg, le organiza otraen la Galería Surrealista en febrero de *1918* con todas las pinturas que poseían del buen De Chirico.

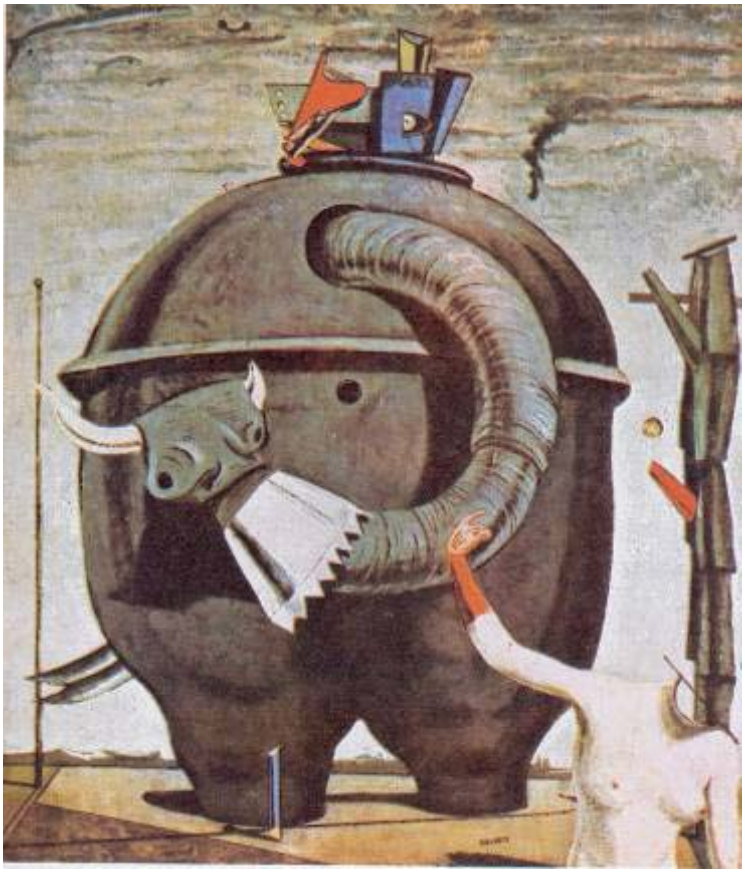
Ahora bien, ¿qué era lo que les atraía del pintor italiano? En el primer *Manifiesto* se matiza que «lo maravilloso no es lo mismo en todas las épocas: participa oscuramente de una suerte de revelación general de la que nos llega sólo algún detalle: son las ruinas románticas, el *maniquí moderno» cuyos* paradigmas eran precisamente los del propio De Chirico. Y esta época de los maniquíes y los interiores es la que seducía, como se pone de manifiesto en «El surrealismo y la pintura» *(La Révolution Surréaliste,* núm. *4,* 15 de julio de *1925)* donde, al lado de las ilustraciones, Breton transcribía algunos aforismos del italiano escritos en *1913* sobre la aproximación al sueño y la mentalidad infantil.

Estos vínculos con la infancia y el sueño son los que también descubren los surrealistas en sus pinturas, sobre todo desde que Breton conociera personalmente a Freud en 1922 en Viena y a sus obras traducidas al francés. Diríase pues que estos descubrimientos de De Chirico y de Freud contribuyeron de un modo decisivo a desvelar los derechos de la imaginación y captar las fuerzas que anidan en las profunidades de nuestro espíritu con métodos que pueden ser competencia de los

poetas al igual que de los sabios. En este complejo contexto, en el que se zambullen también las experiencias poéticas de Aragon y Breton, es donde se proclama la *«surrealidad»* como armonización del sueño y la realidad.

No obstante, la primera gran revelación surrealista fue la **de Max Ernst** tras la citada exposición de 1921 y las **ilustraciones** para *Répétitions* (1921) *y* ***Les Malheurs des Inmortels*** **(1922 –pag. 261 derecha)** de P. Éluard, en las que subvierte la técnica cubista del *collage* en «la explotación sistemática de un encuentro casual o artificialmente provocado de dos o más realidades, extrañas en su esencia, a un nivel evidentemente poco apropiado para esto y la chispa de poesía que salta en el acercamiento de estas dos realidades» (M. Ernst, *Más allá de la pintura,* 1936). Sin duda, el *collage* de Ernst era la plasmación apurada de la definición de la imagen en Reverdy y su interpretación por parte de Breton, no siendo casual tampoco que éste prologara la obra mostrada en París en 1921 de acuerdo con la «facultad maravillosa de, sin salir del campo de nuestra experiencia, alcanzar dos realidades distintas, y que de su aproximación salte una chispa». Desde unas imágenes que promueven una promiscuidad general de la metáfora en donde todo guarda un extraordinario parentesco y se influye mutuamente, estos *collages* fueron asociados en seguida con los de los sueños que brotaban en la propia escritura surrealista.

En este clima, entre 1922 y 1924, M. Ernst no hace sino trasvasar estas técnicas del *collage* a su pintura, en la que, por si fuera poco, la influencia de De Chirico es aún más acusada. Así por ejemplo, la parodia laica ***La pietá o la revolución en la noche*** **(1923),** premonitoria respecto a una revolución surrealista en ciernes que se encarna en la alegoría de un sueño no exento de obsesiones edípicas, se inspira tanto en las figuras como en la composición arquitectónica en *El cerebro del niño* (1914); incluso el personaje de la pintura de De Chirico sostiene en sus brazos a Ernst. Huellas metafísicas, endurecidas por los autómatas de G. Grosz, que también es común atribuir *a* ***El elefante Celebes (1921*****)** y a *Oedipus Rex*

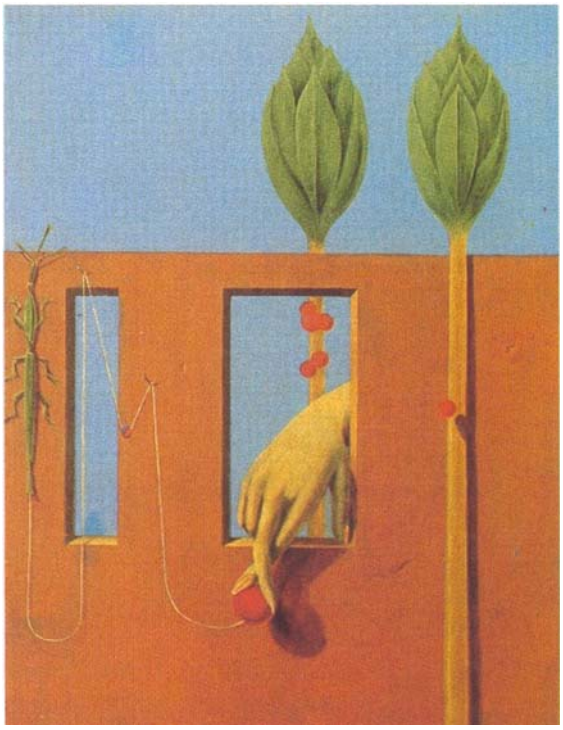


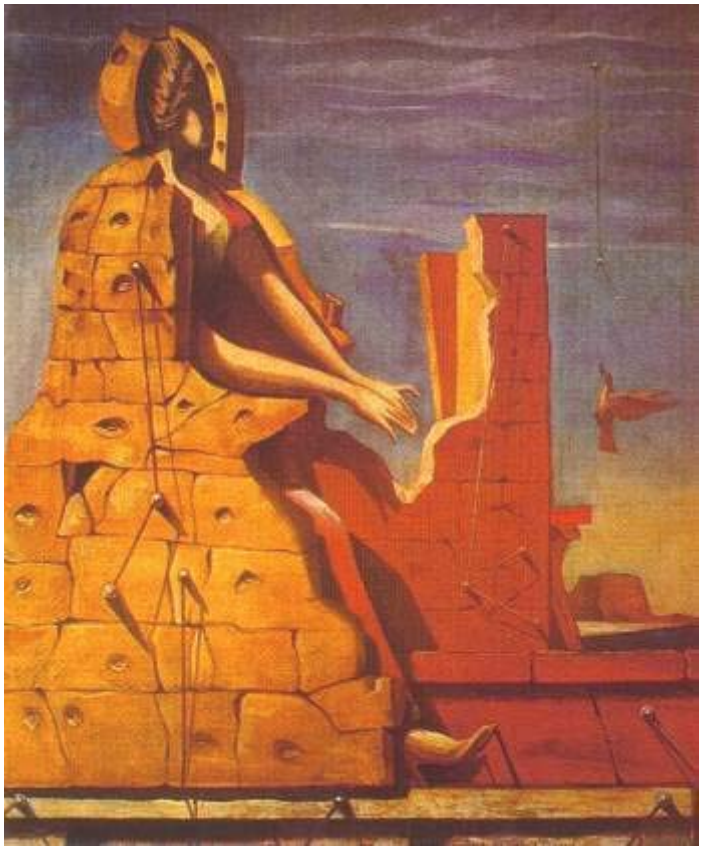
(1922), cuya genealogía y simbolismo se retrotraen a veces demasiado literalmente, a sus lecturas de *La interpretación de los sueños* de Freud; pero al mismo tiempo se aprecian improntas del *collage* en la silueta recortada de las figuras, el dibujo denso y neto o la coloración sintética, combinados con los trucos espaciales y las perspectivas múltiples que resaltan la aproximación de realidades extrañas.

En un segundo grupo de pinturas de M. Ernst el relato de los sueños se desarrolla en unos escenarios más ligados a las metamorfosis de las arquitecturas sin quitarse de encima la sombra de De Chirico.

En esta dirección, **A *la primera palabra***

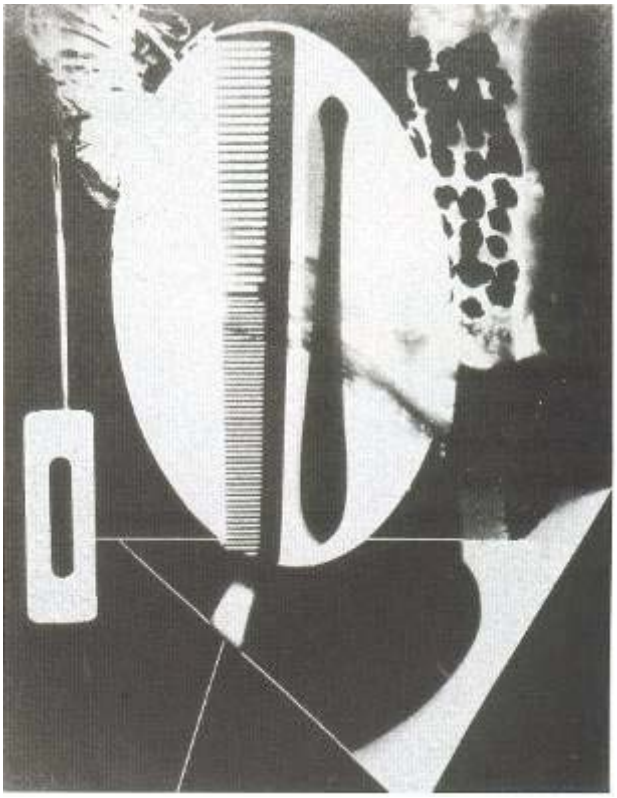
límpida* (1923 – derecha),** título tomado de un poema de Éluard y concebido como panel para una pintura mural realizada como agradecimiento al poeta por darle acogida en su casa de Eaubonne, no sólo evoca la arquitectura esencializada y quieta, sino la mano desproporcionada y cortada, símbolo de penetración sexual pero también de figura freudiana de lo siniestro que se introducía inerme en *El enigma de la fatalidad* (1914) de De Chirico. No obstante, esta mágica deriva hacia las imágenes solidificadas es más radical en ***Santa Cecilia (El piano invisible) **(1923);**





familiarizado desde su infancia con el motivo, que lo extrae de una copia de *Santa Cecilia al órgano* (1671), de C. Dolci, realizada por su padre, lo somete a una desconcertante metamorfosis: la figura que parece tocar el piano se simbiotiza con una petrificación arquitectónica cuyos muros simulan tener ojos, mientras la carencia de éstos en el rostro la compensa con *los ojos* de la fantasía. (…)

Durante este período de gestación el *automatismo psíquico* tenía su primera verificación en la escritura automática, pero también podía experimentarse de «cualquier otro modo» como la pintura; pero para que ello ocurriera había que esperar a las pinturasde A. Masson y J. Miró. Sin embargo, esta técnica vincularía tal vez los experimentos fotográficos de Man Ray, quien desde su llegada a París en octubre de *1921* gozaba de una gran simpatía en el grupo *Littérature*. Incluso el *2* de octubre de 1922 Breton le sugería por carta que fotografiase los sueños de R. Desnos «en el momento en que dormido levanta sobre la concurrencia unos *ojos* impresionantemente turbados», y posiblemente, en reconocimiento a ***Campos deliciosos (1922)*** y otras series fotográficas el 15 de octubre de *1923 Littérature* le dedica el número con la frase: «Todo paraíso no está perdido», adelantándose así a otro de los aspectos



resaltados en el primer *Manifiesto: «El* surrealismo es un paraíso harto artificial, y la afición a este paraíso deriva del estudio de Baudelaire.>

Ciertamente, el primer *Manifiesto* de *1924* sedimentó unas ideas que hasta entonces se veían envueltas en las brumas de las sospechas, pero su plasmación como programa seguía siendo imprevisible de cara al porvenir. Tampoco en *La Révolution Surréaliste* (se citará *R. S.),* revista del grupo entre *1924 y 1929,* estaba todo dicho de antemano ni era la exposición de una revelación definitiva, sino tan solo un órgano de confrontación, a veces apodíptica, con la propia experimentación. Pero si hasta entonces los surrealistas se habían limitado a ejercer una crítica al arte contemporáneo en tér minos psicológicos, a partir de ahora lo tamizaban a través de filtros sociales y hasta políticos que se condensarían en una asociación imprecisa con una Revolución «de carácter desinteresado, independiente o incluso completamente desesperado», tal como rezaba la *Declaración del 27 de enero de 1925,* lanzada desde la Oficina de Investigaciones Surrealistas. En el característico estilo panfletario de todo manifiesto se añadía: «el Surrealismo... es un medio de liberación total del espíritu... El surrealismo no es una forma poética. Es un grito del espíritu que se revuelve sobre sí mismo y que está totalmente dispuesto a triturar sus entrañas» aunque a su vez advertían que «no pretendemos cambiar para nada las costumbres de los hombres, pero pensamos demostrarles la fragilidad de sus pensamientos». A pesar de las incendiarias proclamas, originariamente la rebeldía surrealista se resolvía en una revolución del espíritu no muy distinta a la de los expresionistas radicales. (…)

Los protosurrealistas subvertían ya la técnica cubista del *collage y* la conciliaban con la de la propia pintura.También se erigían en defensores de una alternativa de vanguardia que salvaguardara los derechos de la imagen en los predios de lo maravilloso, pero a veces se olvida que la imagen ponía en efervescencia al lenguaje en su sentido estricto o en el que, como era el caso de la pintura, se manifiesta «de cualquier otro modo». También tenían claro que para alcanzar este nuevo lenguaje pictórico, era preciso remover ciertos obstáculos.

En efecto, uno de los procesos que indica el primer *Manifiesto del surrealismo* afecta a la «actitud realista, inspirada del positivismo, de Santo Tomás a A. France», cuyo correlato estaba siendo el naturalismo hegemónico. La concepción limitada de la imitación era causa de graves malentendidos, por lo que la ruptura con ella y sus convenciones representativas había convertido a Picasso en paradigma de la reacción contra el «espíritu director» de este período en crisis. Los surrealistas, enfrentados a la reproducción de la exterioridad de lo real, asumían hipótesis comunes a otras vanguardias, pero les imprimían aquel «nuevo impulso», pues, como matiza Breton en «El surrealismo y la pintura» *(R.* S., núm. 4, 15 de julio de 1925), «la obra plástica, para responder a las necesidades de revisión absoluta de los valores reales en los que hoy coinciden todos los espíritus, se referirá pues a un *modelo pura mente interior o no* será». Y a la conquista del mismo se lanzarán a tumba abierta los pintores surrea listas en su calidad de cazadores de imágenes visuales, perturbando y alterando sus convenciones realistas y leyes de agrupación.

Precisamente, esta perturbación del lenguaje pictórico es la que traslucen los rasgos que Breton atribuye en su *Manifiesto* a los «innumerables tipos de imágenes surrealistas»: «la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de un ser sensacional, se desarrolla después, débilmente (...), sea porque de ella se derive una jusitificación*/ formal* irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es el concreto, sea por todo lo contrario...».

Las ilustraciones de Masson, Ernst, De Chirico, Man Ray, Picasso, Miró, Arp, Klee, Tanguy, Magritte y otros que aparecen en las páginas de *La Révolution Surréaliste* poseían un valor similar al de los relatos oníricos y los textos automáticos. Aparte de las simpatías hacia el lenguaje visual de Breton en su *Manifiesto,* las primeras menciones al problema de la pintura fueron las incluidas en el ensayo de M. Morise «Los ojos encantados» (R. S., núm. 1, 1 de diciembre de 1924); en él, frente a los caminos apuntados de un modo un tanto confuso por Breton: el relato de los sueños y el

automatismo, duda de que lo primero sea el medio expresivo más apropiado, pues «es más que probable que la sucesión de imágenes, la fuga de las ideas, sean una condición fundamental de toda manifiestación surrealista. El curso del pensamiento no puede ser considerado bajo un aspecto estático». Esta era la cuestión central, pero estas reservas ante una expresión específicamente pictórica frente a la poesía no se disiparon hasta que, tras proclamar en «Bellas artes» *(R.* S., núm. 3, 15 de abril de 1925) la imposibilidad de la pintura surrealista, Breton le replicará con la conocida serie de artículos «El surrealismo y la pintura» que se iniciaron en julio de 1925 *(R.* S., núm. 4) y aparecerán como libro en 1928. Y la mayor demostración de su existencia fue la primera exposición de *Pintura surrealista* en la galería Pierre de París entre el 14 y el 25 de noviembre de 1925: Arp, De Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso y P. Roy.

LOS INICIOS DE LA PINTURA SURREALISTA EN TORNO A 1925: A. MASSON, J. MIRÓ Y M. ERNST

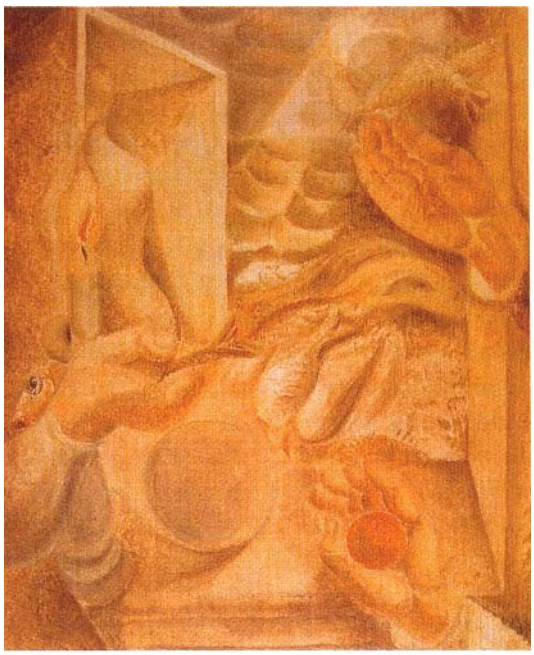
La cuestión de la pintura a la altura de 1925 no estribaba sólo en cómo legitimarla desde una óptica surrealista, sino, como matizó el propio Bretón„ en «considerar el estado actual de este lenguaje... y advertir si es necesario a su razón de ser» (R. S., núm. 14) y las virtualidades futuras, ya sea primando la imagen en cuanto aproximación de aquellas realidades más o menos distantes destiladas por los sueños o como fruto del relativo automatismo psíquico de las imágenes instantáneas. Ciertamente, tras la traición de De Chirico, la evolución de Ernst, las distancias de Picasso y Picabia y el abandono de la pintura por Man Ray y Duchamp, las tendencias en ciernes parecían decantarse hacia el automatismo. Eso era al menos lo que se desprendía de la primera generación propiamente surrealista nucleada en torno al grupo de la Rue Blomet o «Cité des Fussains»: Masson, Miró, Ernst, Arp y Tanguy. Sin duda, los dos primeros se convertían ahora en las «grandes revelaciones» para los surrealistas, como en los años precedentes lo habían sido De Chirico y Ernst.

André Masson (1896-1987) mantenía contactos con el grupo *Littérature* desde 1922, pero su obra no empezó a conocerse hasta que en 1924 expuso durante el mes de febrero en la galería Simon, (…) Breton visitó la muestra, entusiasmándose con su pintura. Tanto, que en su *Manifiesto lo* cita entre quienes escuchan la voz surrealista y desde el primer número de *Révolution Surréaliste, si* nos atenemos a que es el más reproducido con 19 ilustraciones, se convertirá en el artista surrealista por antonomasia.

En sus primeras pinturas, como *(…)* ***Hombre en un interior*** **(invierno de 1923 a 1924),** fusiona el retrato, según parece, del poeta y amigo M. Leiris y la naturaleza muerta. En este último, por ejemplo, la estructura lineal y espacial, las perspetivas múltiples, los suaves veteados de madera o los ritmos internos se asocian aún al cubismo, pero a la vez se filtran impurezas, como que la propia figura sea tratada desde una perspectiva frontal y única y el rostro se asemeje a una máscara naturalista sin rasgos individuales. Además, la granada, un motivo reinterpretado de la tradición, el ojo en el cuchillo como símbolo de lo siniestro, el naipe del azar, la bola

y unos efectos de transparencia y casi levitación crean ya una atmósfera más onírica que real.

Ahora bien, si en estas obras la estructura cubista se contamina por ingredientes anticubistas, en otras pinturas estos espacios ambiguos, en unos casos todavía cubistas y



en otros metafísicos, se asocian de una manera más explícita con el mundo de los sueños. A este respecto, ***Los cuatro elementos*** **(1923-1924)** es significativa tanto porque se mostró en la galería Simon como debido a quién fue su comprador, Breton. El título delata la admiración del pintor hacia el pensador griego Heráclito y todo en ella se transfigura en una alegoría de los cuatro elementos del universo y del cambio permanente, pero mientras el espacio central conserva todavía alguna huella cubista, la convención naturalista de sus formas diluidas contrasta con el marco arquitectónico que las encuadra y con esa sensación flotante entre lo interior y lo exterior que, junto al inquietante maniquí, tanto evoca la pintura de Carrà como imágenes freudianas y oníricas; incluso los tonos suaves que homogeneizan la atmósfera tornan todo más irreal. (…)

La transición paulatina de Masson al surrealismo a partir de las formas cubistas se produce por tanto entre 1923 y 1925, período en el que no sin vaciliaciones y retrocesos se desliza por el mundo de los sueños y del automatismo, incluso por los intersticios entre ambos. ***La armadura*** **(1925),**

expuesta en la primera muestra de *Pintura surrealista,* le reportó un gran prestigio, pues, si por un lado reinterpretaba en ella el doble motivo de la naturaleza muerta: la granada sobre la mesa y la vela o la espacialidad cubista sugerida, por otro, el conjunto se transformaba en un interior laberíntico una vez más atrapado en los entresijos de los sueños. Así mismo, frente a la represión cubista de los instintos, ahora se resaltan el erotismo y el simbolismo del cuerpo femenino simbiotizado con unas realidades distantes: la vela con la llama, el pez y las olas, el árbol y la granada y otras de difícil adscripción. Pero lo más llamativo es cómo, sin disiparse las brumas del ensueño, los volúmenes del cuerpo incitan a deslizarse entre unas curvas cuyos ritmos lineales insinúan una autonomía deudora por igual de la metamorfosis a que son sometidos los objetos o del automatismo en la ejecución.

Ahora bien, si el surrealismo tiene como sustrato inicial el cubismo, será a costa de repudiarlo. Algo que si se aprecia ya en las pinturas señaladas, se radicalizará en los dibujos que merecerán su reproducción en *La Révolution Surréaliste.* En ambos el armazón geométrico va debilitándose hasta desaparecer en los dibujos en beneficio de unas figuras orgánicas segregadas por los ritmos lineales quedando atrapados los indicios de unas imágenes fragmentarias y fugaces, entrelazadas y en perpetua metamorfosis, que propician una enorme ambivalencia en su lectura como genitales, manos, pechos, torsos, pájaros, peces, estrellas, soles y otras constelaciones. Aun consciente de todas las dificultades, Masson intenta trasvasar este proceder a la pintura: *Desnudos y arquitectura y El pájaro muerto (19241925o* ***El castillo encantado (1926 – pag. 266 derecha)***. Este último es un pequeño pero relevante óleo en el que se aprecia con nitidez, aunque todavía no haya eliminado el armazón de

ascendencia cubista, el trasvase del automatismo al lienzo. Pero acuciado por la dificultad de trasvasar al óleo la espontaneidad del trazo del dibujo rápido, en otoño de *1926* inicia las primeras experiencias sobre las que informa en seguida la *Revolution surréaliste* (núm. 8, diciembre de *1926).*

En efecto, estando al borde del mar y contemplando la belleza de la arena compuesta de miríadas de matices, destellos e infinitas variaciones de lo metálico, se sintió tentado a iniciar unos cuadros «casi exclusivamente de arena pegada». Con tal objetivo, primero distribuía de una manera automática la cola por la superficie del lienzo, dejando algunas partes sin cubrir; a continuación lanzaba al azar arena de una coloración y granulación variadas y, finalmente, por encima de todo ello realizaba con el pincel algunos trazos lineales semiautomáticos o derramaba manchas de colores simples; en ocasiones, en cambio, el dibujo automático seguía siendo la base sobre la que se superponía todo lo demás. El resultado era una obra estratificada, surgida casi al azar, en la que resaltaban unos efectos matéricos y táctiles desconcertantes, pero sin la armonía que habían presidido otras experiencias matéricas desde el *collage* cubista a K. Schwitters.

Si lo anterior se refería al procedimento, sus motivos seguían centrándose en los fragmentos eróticos e instintivos de la figura humana, inspirados con frecuencia en la obra de Lautréamont: *Pintura (Figura)* (1926-1927), o en los combates alegóricos de los animales: ***La batalla de los peces* (1926*),*** *Peces*

dibujados sobre la arena (1927), *Los caballos muertos* (1927). En virtud de la simbiosis de lo matérico y la acción casi caligráfica la manipulación de los fragmentos de imágenes biomórficas desplegaba todo un potencial de metamorfosis que les acercaba a una auténtica revelación de realidades superiores.

Reconocidas como las más próximas al automatismo, a lo largo de 1927 realizó al borde de la playa en Sanary unas treinta obras que mostró en la segunda exposición individual en la galería Simon en

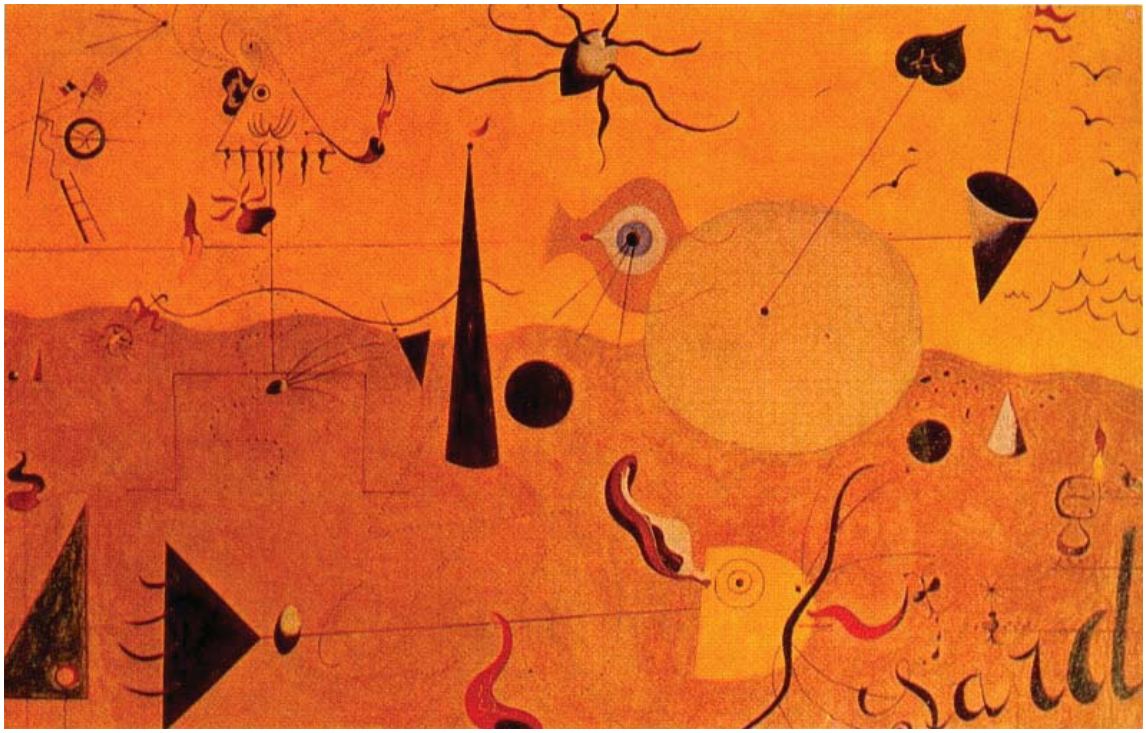
1929, año en que se distanció del grupo surrealista.

Cuando en marzo de 1919 el catalán **Joan Miró** (1893-1983) llega por primera vez a París, estaba a punto de estallar el debate sobre el «desmoronamiento» del cubismo; cuando a finales de 1920 vuelve a París por segunda vez y se instala en el estudio del núm. 45 rue Blomet, el ambiente no podía estar más agitado por las provocaciones dadaístas. Sin embargo, aunque había manifestado la intención de participar en la batalla, Miró se mantenía a una prudente distancia y entregado entre París y Montroig a un período de reflexión cuyos frutos se vieron en la exposición individual que celebró en la galería La Licorne de París entre el 29 de abril y el 14 de marzo de 1921.

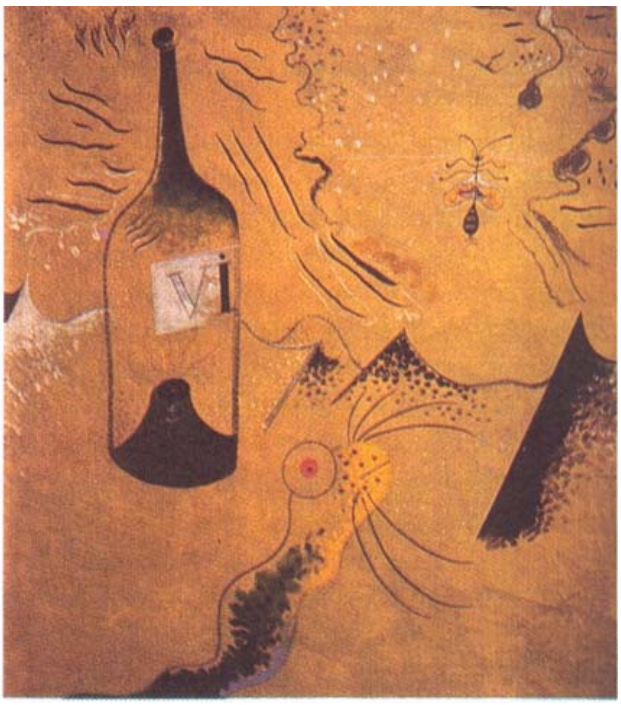
En esta exposición Miró mostraba pinturas hoy en día tan conocidas como *Desnudo con un espe*jo (1919, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), en la que dejaba traslucir que no había tomado partido por nadie, pues en ella adaptaba las geometrías cubistas a un naturalismo que ahondaba en la reproducción detallada de lo real. A este respecto no sería casual que la no menos divulgada *Masía* (1921-1922, National Gallery of Art, Washington), mostrada sin pena ni gloria en el Salón de Otoño de 1922, fuera incluida por F. Roh en su *Realismo mágico-Post expresionismo (1925).*
En el clima parisiense Miró no disimulaba su resistencia a ser absorbido por el cubismo, pero mientras lo usufructuaba, sintonizaba más con las versiones relajadas como la de A. Lohte que con la pura. No obstante, a medida que lo rechazaba, se aprovechará, al igual que Masson, de algunos de sus procedimientos para traspasar los umbrales de universos inexplorados. Entretanto, este pintor francés se había convertido en vecino de Miró y, gracias a su amistad, el catalán empezó a sentirse estimulado por los poetas de su círculo. Tal vez uno de los primeros frutos de la nueva situación sea ***Tierra labrada (1923-1924*)**, iniciada durante el verano en su tierra catalana; en ella, sin renunciar a

un dibujo preciso que delimita las figuras de animales, vegetales y las biomórficas en colores planos, como tampoco a recursos del cubismo sintético, las deformaciones y transfiguraciones a las que somete con humor y fantasía a los objetos y seres que pueblan la pintura nos transportan a una atmósfera postcubista y visionaria.

Tierra labrada se convertía en una suerte de versión protosurrealista de *La masía,* pero ambas iniciaban una serie cuyo punto de partida era una escena o anécdota cotidiana, de la que encontramos ejemplos ilustrativos entre *1923 y 1928*. Uno de los últimos fueron las parodias que este último año realiza sobre cuadros del siglo xviu en *el Interior holandés,* en las que todavía se filtran resquicios naturalistas. En cambio: ***Paisaje catalán (El cazador) (1923-1924 – pag. 269*)** se revela un eslabón primerizo hacia un surrealismo pleno no sólo debido a que estuvo en la exposición de Miró en *1925,* sino porque prefigura



rasgos embrionarios y premonitorios de su evolución.
Según ha recordado Queneau *(Miró, 1950),* este cuadro fue objeto de una descripción exhaustiva por parte de Breton. En realidad, el paisaje nos ofrece una colección de fragmentos objetuales, representados en una frontalidad estática y un espacio plano que todavía evocan al cubismo sintético; pero lo más sugerente es cómo Miró exacerba aquel potencial de metamorfosis que él mismo tanto admiraba en los *papier collés y los* cuadros de Picasso en torno a *1915*. *A* diferencia de otros que tratan de recluir esta metamorfosis en los límites cubistas, él la explora con una espontaneidad desinhibida que no deja rastro de sus orígenes, así como con una economía y simplicidad de medios que le permiten alterar con una libertad inédita cualquier tipo de significado referencial o simbólico. Incluso, como es tan evidente en ***Botella de vino (1924)*** la conjunción de un vocabulario tan sencillo y la metamorfosis acaba cuestionando la «naturaleza muerta» moderna, siempre diana de los surrealistas, fusionándola con el aire y la arena, mientras sus, más que fragmentos, elementos se transfiguran en residuo de la vida real. La propia figura del cazador a la izquierda es el embrión de la interpretación de *Cabeza de campesino catalán* (1924).

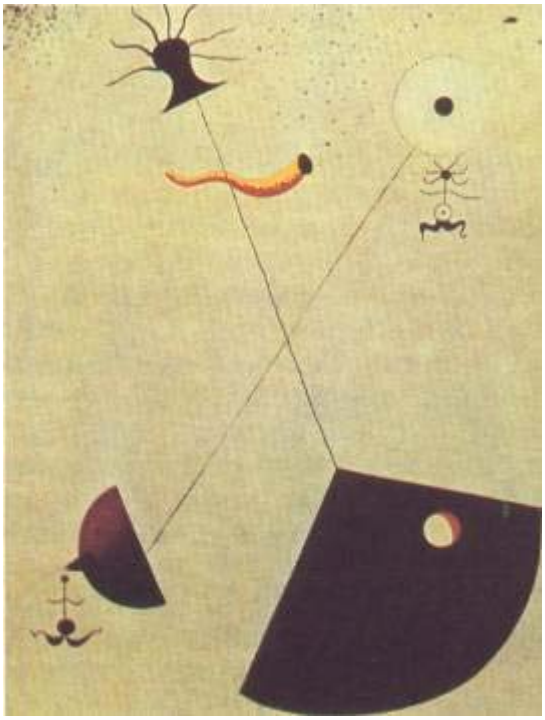


Sin duda, *El carnaval del arlequín* (1924-1925) es una de las pinturas más destacadas de la serie anecdótica. Gracias a un esbozo a lápiz sabemos que le subyace un diagrama de trazado regulador similar a los divulgados por Jeanneret y los puristas unos años antes. De acuerdo con el mismo, la figura vertical retorciéndose se sitúa en el centro del rectángulo, mientras la línea divisoria entre el suelo y la pared lo hace un poco más abajo del eje horizontal; el motivo de la escalera, símbolo desde ahora del escape y la libertad en otras pinturas posteriores, se contrabalancea compositivamente con la ventana abierta y la naturaleza muerta del lado contrario, y lo mismo ocurre con los arlequines que la flanquean a derecha e izquierda. Aunque todavía se respira una atmósfera de interior, la pintura no tiene que ver con el naturalismo, ya que, usufructuando las distorsiones infantiles y las metamorfosis de las figuras, la manipulación de escala, las ambivalencias entre lo planimétrico y lo volumétrico, el horror al vacío y otros recursos

antinaturalistas, nos ofrece un repertorio privado de signos y símbolos, arraigados en obsesiones como, en concreto, las alucinaciones que le provocaba el hambre. La mera descripción de los objetos y seres allí flotantes se haría prolija, pero mucho más arriesgada sería una interpretación que no tuviera en consideración la ambivalencia de los signos.

Breton y sus amigos se sentían muy atraídos por unas imágenes tan arbitrarias, pero las pinturas de Miró y en particular esta última seguían desconcertándolos. Tal vez por ello, aunque sus obras eran sobradamente conocidas, no es mencionado en el *Manifiesto del surrealismo.* Y, sin embargo, a Breton le intrigaba sobremanera, ya que en una carta a Simone el 10 de febrero de 1925 le manifiesta: «Sigo sin ver los 60 cuadros que ha traído de España ese otro pintor llamado Miró..., y que pasan por ser bastante extraordinarios. Aragon, Éluard y Naville, que los han visto, son incapaces de formular una opinión al respecto.» No obstante, la apreciación había cambiado antes de que Miró realizara su exposición en la galería Pierre en junio de 1925, pues no en vano B. Péret le escribía la introducción y la invitación a la misma iba firmada por todos los miembros de la *Révolution Surréaliste,* mientras en noviembre lo incluían en la primera muestra de *Pintura surrealista.*

No sabemos con certeza las pinturas que fueron mostradas en ambas exposiciones, pero sí que, aunque no gozaran de gran publicidad, le dieron a Miró gran reputación en el grupo como «pinturas de sueños». Según parece, en la primera se encontraba ***Maternidad*** **(1924),** que inicia una nueva serie de ruptura declarada con la anterior. En ella se incluyen otras pinturas de **1924:** ***El gentleman (izquierda abajo,*** *La ermita, La sonrisa de mi rubia* o de 1925: *Bañista y La siesta, Pintura, Hombre con pipa* o incluso un *Paisaje.*



Desde el punto de vista formal, todas ellas comparten algunos rasgos comunes. Ante todo, sus fondos casi monocromos en amarillos, azules, grises, marrones o verdosos las abren a un espacio homogéneo y virtualmente ilimitado; con esta innovación se desvanecen definitivamente convenciones tradicionales, como la interacción de la figura y del fondo, los modelados y la perspectiva, así como las cubistas. Además, este espacio así homogeneizado se transfigura en un territorio mágico y de ensoñación poblado por unas pocas figuras orgánicas o biomórficas reducidas a alguna de sus partes esenciales: la cabeza, el busto, el cuello, el pecho, algún órgano o extremidad etc., e interpretadas mediante una gran economía de medios donde la línea alcanza un protagonismo hasta entonces desconocido que borra cualquier reminiscencia del todo orgánico.

Gracias a los *Carnets catalans* sabemos que estos óleos tenían como punto de partida, tal vez como residuos apegados a su fase «detallista», unos dibujos estilizados muy enraizados en lo real. Incluso en algunas acuarelas y óleos de 1924, como *Pastoral y La trampa,* las referencias anecdóticas

son todavía reconocibles. Lo más frecuente sin embargo es que al trasladarlos al óleo, sean transfigurados por un proceso de abstracción sintética y una metamorfosis cargada de humor e ironía, que los acercaba a las fantasías infantiles, otro de los nuevos territorios rescatados también por Breton. Incluso, *a posteriori* las imágenes resultantes podían ser asociadas con las de los sueños o con los símbolos sexuales desvelados por el psicoanálisis. Pero es sabido que aunque Miró también leía a Freud, prefería leer poemas. Ello explica la recurrencia de los motivos poéticos y por qué su metamorfosis es tan deudora de la fantasía poética en la tradición de Lautréamont, Rimbaud, A. Jarry y Apollinaire. Baste recordar, como ejemplo, que *Sonrisa de mi rubia o El cuerpo de mi rubia (1925*) se inspiraba en *L'Enchanteur pourrissant* de este último, mientras ***La cuenta (1925*)** se torna una transfiguración pictórica de un tema literario, *La Surmâle* de A. Jarry: Su héroe Marcueil, figura en verde abajo a la izquierda, sentencia que podía hacer el amor cuantas veces deseara -alusión numérica- con su pareja Ellen, figura central con el rostro demacrado y convertido en máscara bajo la impronta del teatro, ante la mirada atenta del doctor Barthybius, círculo rojo en la parte inferior.

Si en las obras anteriores Breton y su grupo reconocían que sus imágenes eran surrealistas en virtud de que poseían el más alto grado de arbitrariedad y prestaban la máscara de lo abstracto a lo que es correcto o incluso provocaban la risa, en paralelo durante *1925* Miró experimentó con el automatismo en algunos *«cuadros-poemas»* que venían insinuándose en ciertas pinturas anteriores por la presencia de letras, palabras y números. Así, por ejemplo, en pinturas como *Étoiles en des sexes d'es-*

cargot (1925) parece jugar al automatismo de las palabras y las líneas, aunque los ensayos más convincentes los encontramos en los abundantes dibujos de sus *Carnets*; ahora bien, dado que una vez más muchos de ellos no eran sino bocetos para sus óleos, cuando los trasvasa a estos, el automatismo tan sólo se filtra por vía indirecta y traslaticia del modelo previo. Posiblemente ***El nacimiento del mundo (1925*)** sea uno de los óleos en los que más se aprecian las huellas del automatismo estrictamente pictórico en el tratamiento del fondo con esponjas, salpicaduras y derrame de pintura sobre la superficie, que preanuncian el *dripping y* otros trazos rápidos. No en vano, gracias a esta pintura se acrecentó su estima entre los surrealistas y, a veces, ha sido

interpretada tanto como metáfora de la creación del mundo cuanto de la artística.

Tras estas experiencias radicales Miró atraviesa hacia 1926 un período más tranquilo, recupera lo anecdótico, aunque ambientado ya en los mismos fondos casi monocromos de las anteriores «pinturas de sueños». Como nos ilustra en los croquis previos, la mezcla de imágenes populares, tebeos incluidos, y de motivos ornamentales catalanes son liberados de cualquier atadura originaria y transfigurados por la fantasía, dando lugar a esa serie humorística e irónica tan difundida como *Perro ladrando a la luna*, *Personaje lanzando una piedra a un pájaro y Paisaje «La liebre» (1927).*

Posiblemente, la síntesis apurada entre las «pinturas de sueño» y la reducción de su vocabulario elemental al borde de su disolución abstracta cristaliza en óleos como *Bailarina española (1928*). Tomando como base un fondo anaranjado pintado sobre un tablero, tira una línea vertical muy delgada a la izquierda, un círculo casi blanco como signo del ojo y sobre un papel de lija pegado traza dos líneas en ángulo, metáfora del cuerpo o de las piernas, y coloca un zapato de baile recortado. Miró iniciaba así un nuevo experimento, reinterpretando el *collage* cubista, que será el embrión de las futuras construcciones. Por ello mismo, cuando en *1929* en la reunión multitudinaria en el bar Château Miró toma sus distancias respecto al acatamiento de cualquier disciplina colectiva: artística, ideológica o partidaria, ya ha conformado un vocabulario inédito que desarrollará en plenitud a partir de los años treinta.

Derecha, *Los diamantes conyugales, 1925,* «frottage», lápiz sobre papel, *42 x 24 cm.,* lámina *25* de la *Histoire naturell,* M.Ernst

Izquierda, *Frottage, 1925,* «frottage», lápiz sobre papel, *43,2 x 25.8 cm.,* M.Ernst

El año de 1925 será también decisivo para **Max Ernst**. No sólo porque a través de Éluard entra en contacto con el aventurero J. Viot, quien tras la firma de un contrato le despeja sus perspectivas económicas ciertamente sombrías, sino también debido al descubrimiento del *frottage* (frotamiento). «Encontrándome -escribirá más tarde- en un día lluvioso en un hotel a orillas del mar, me sorprendió la impresión que ejercía sobre mi mirada irritada el suelo, cuyas ranuras se habían acentuado

a causa de innumerables lavados. Decidí entonces interrogar el simbolismo de aquella obsesión y, para ayudar a mis facultades meditativas y alucinatorias, saqué de los tablones del suelo una serie de dibujos, colocando sobre ellos, al azar, unas hojas de papel que froté con un lápiz... Despertada y maravillada mi curiosidad, pasé a interrogar, indiferentemente, valiéndome del mismo medio, a toda clase de materias que pudiesen encontrarse en mi campo visual: hojas y sus nerviaciones, los bordes deshilachados de una tela de saco, las pinceladas de una pintura "moderna", un hilo desenrollado de bobina.» *(Más allá de la pintura, 1936).*

Con esta técnica realizó en *1925* las *34* láminas de *Histoire naturelle,* mostradas en *1926* en la Galería J. Bucher y publicadas en un libro prologado por Arp. Consideradas como un equivalente plástico de la escritura automática, el propio pintor las asumía como «un medio técnico para elevar las capacidades alucinatorias del espíritu de modo que surjan automáticamente visiones» *(Biographische Notizen, 1926)* muy deudoras de las sinuosidades y metamorfosis de la materia. Por este proceder, los fragmentos de la civilización técnica que articulaban *sus collages* son sustituidos por las asociaciones con lo orgánico, las estructuras cristalinas, las plantas y los paisajes, pero sometido todo a una transformación incesante en la que lo humano, lo vegetal o lo zoomorfo se entrelazan según fluctuaciones ilimitadas.

Cuando intenta aplicar la técnica del *frottage* a la pintura, M. Ernst descubre el *grattage* (raspadura). En efecto, tras cubrir el lienzo con varias capas de pintura, coloca debajo del primero los objetos o superficies elegidas para tal fin y, a continuación, raspa al azar la superficie del lienzo; de esta manera se configuran formas arbitrarias e imprevistas y se pone al descubierto una gama cromática estratificada que origina una textura y grafía accidentadas. Pero si en un principio el *grattage* era bastante simple y los resultados casi automáticos, como se aprecia en algunas versiones de *El bosque y* ***A las 100.000 palomas (1925 - pag. 272 derecha*****),** en la que la impronta de los carretes de hilo se transfigura en las cabezas y los ojos de las palomas, la técnica puede volverse más compleja, combinada en ocasiones con el *collage y,* en otras, con las intervenciones manuales del pincel.

La *Histoire naturelle* fue asimismo el germen de la serie de *grattages* cuyo motivo es el *Bosque (1925.*): *Los árboles (1925*), *Bosque verde también: época de los bosques (1926*) y las versiones más complejas de 1927 *Bosques de espinas, Bosque, pájaros y sol, Bosque sombrío y pájaro*, *El gran bosque* y hasta casi cien versiones en los años siguientes. En todas ellas el bosque se transfigura en revelación de lo maravilloso y lo grotesco, incluso de lo demoniaco; en proyección de instintos que suscita al modo romántico un sentimiento ambivalente de la naturaleza, fascinación y agobio, placer maravilloso de respirar libremente en un espacio abierto e impresión de estar encarcelado por árboles enemigos. Pero desde ahora esta obsesión por el bosque baña su visión de la ciudad, transfigurada en bosque a partir de la obra ***Visión provocada por el aspecto nocturno de la Puerta de Saint-Denis*** **(1927 – pag. 274 derecha**), que en nada difiere de las versiones del mismo en una subordinación inequívoca de la cultura a la *Historie naturelle.*

El *grattage* marca igualmente a la serie sobre las figuras humanas, las cuales, según parece, *Han dormido demasiado tiempo en el bosque* (1927, col. part.). Entre sus obras sobresale la visión alegórica ***Horda*** **(1927 – pag. 274 izquierda):** tras cubrir el lienzo con las habituales capas de pintura marrón y roja, la

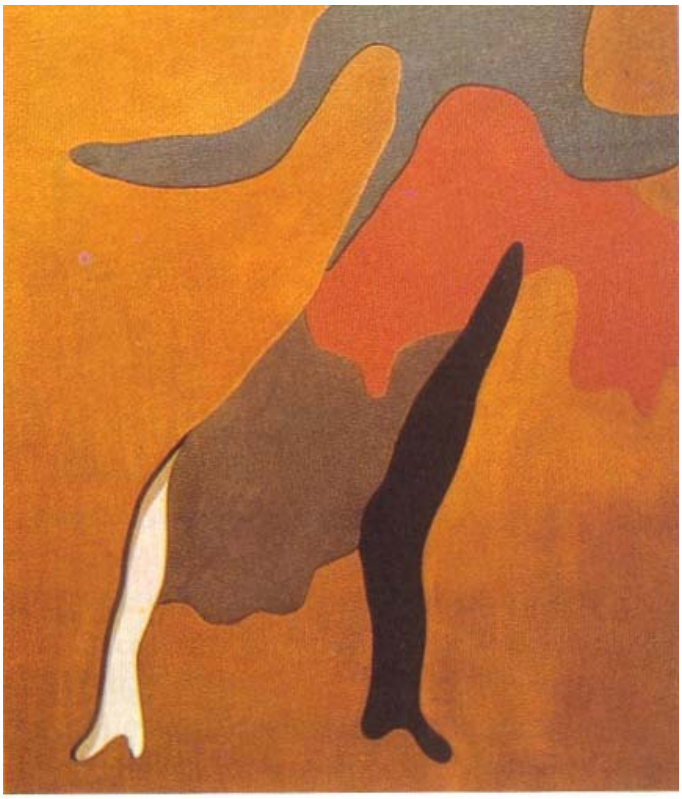
coloca sobre la superficie desigual de un ovillo desenredado, como nos recuerda en *Visión provocada por una cuerda que he encontrado en mi mesa* (1927), para luego realizar el raspado. Las líneas resultantes al azar son el embrión de unas figuras todavía irreconocibles y a la espera de que sean modeladas por el pincel con algunos rasgos básicos que las asocie con monstruos amenazantes o incluso con árboles agitados por el viento de la revolución y un procedimiento similar emplea en las *Escenas de un erotismo severo* (1927.) y en *La novia de los vientos* (1927), un título que evoca la pintura homónima de Kokoschka, pero que, en realidad, parodia el grabado *Los caballos salvajes* (1534) de Baldung Grien.

Ciertamente, en estas series no desaparece por completo el control racional, ya sea porque reelabora el mismo motivo para someterlo a sucesivas metamorfosis, decide una estructura en la distribución compositiva de los elementos y un formato, o debido a las intervenciones posteriores para determinar la imagen en su estadio final; aun así, M. Ernst logra el grado más elevado de automatismo psíquico, donde el autor asiste un tanto indiferente al nacimiento y desarrollo de su obra, como si a la manera del poeta en *Carta del vidente* de Rimbaud, el papel del pintor se limitara a proyectar «lo que se ve en él».

LOS PINTORES QUE ESCUCHAN LA VOZ SURREALISTA (1925-1929)

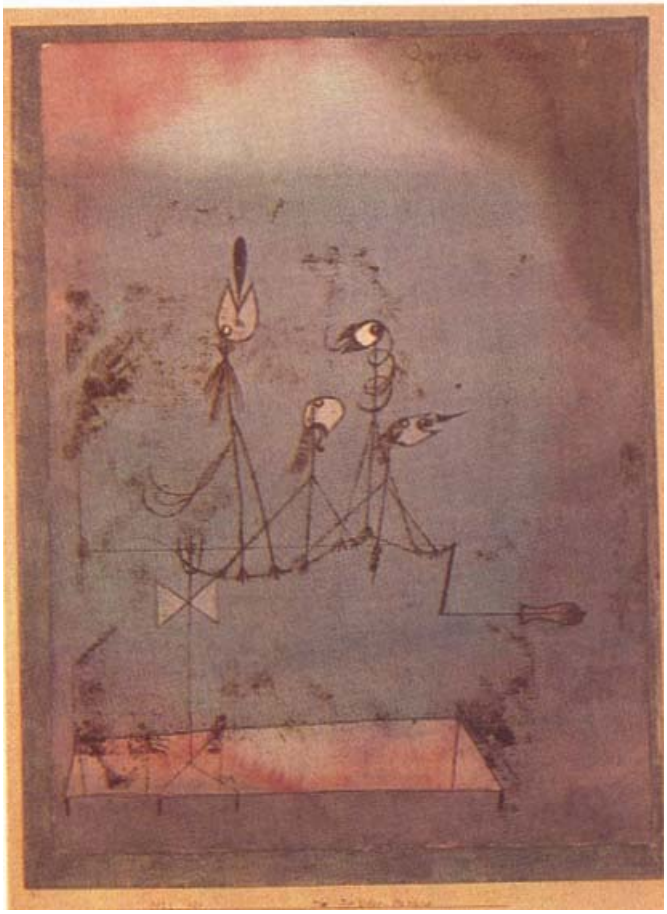
Como se desprende del *Manifiesto del surrealismo* y de las exposiciones que patrocina el grupo, los surrealistas se reconocerán también en algunos otros pintores que han escuchado su voz o en los que incluso se delatan las huellas del automatismo psíquico. Así, por ejemplo, los «rayogramas» de Man Ray (14 reproducciones en la R. S.) son comparados con los *frottages* de Max Ernst, de la misma manera que los dibujos de H. Arp, reproducidos 7 de ellos en la *R. S.,* pasan a ser considerados precedentes de los de Masson, mientras sus formas biomórficas despertaban un interés general.

En efecto, **Hans (o Jean) Arp**, tras establecerse en 1925 en la Cité des Fusaines surrealista, expone en la Galería Surrealista en noviembre de 1927 algunos de sus relieves. «Los *Relieves* de Arp -escribía Breton en el catálogo- que participan de la pesadez y la ligereza de una golondrina que se posa en los hilos telegráficos, esos relieves adoptan en su sabia coloración todos los ramajes del amor y a los cuales, al mismo tiempo, su perfil presuroso confiere todas las sutilezas de la cólera, esos rizos duros o suaves son para mí lo que mejor resume las posibilidades de generalidad de las cosas particulares.» Arp seguía



cultivando la estilización organicista, pero ahora acentuaba innovaciones como las del soporte, que en ***Bailarina*** **(1924-1925)** perforaba el tablero para configurar su pierna izquierda; intensificaba la ambivalencia semántica de los signos; reducía las figuras, como *Mujer* (1927.), a las partes esenciales que tanto fascinaban a Miró; sometía los objetos a unas metamorfosis que, como apreciamos en *Tres bastones* (1927), sigue a veces cargada de humor dadaísta. Pero a medida que avanzaba la década, la surrealidad de sus obras contenida en la realidad misma escoraba, como ya salta a la vista en su intervención de L'Aubette en Estrasburgo (1927-1928), hacia la abstracción organicista de los años treinta.

El profesor en la Bauhaus **Paul Klee** no era muy conocido en la escena parisiense, pero aun así fue uno de los pocos pintores citados a pie de página en el *Manifiesto del surrealismo.* No obstante, cuando mostró un gran número de acuarelas, prologadas por L. Aragon, el 15 de octubre de 1925 en la galería Vavin-Raspail de París, Breton intentó disuadir, por motivos ideológicos confusos, a sus amigos para que no la visitaran. Pero no debieron de hacerle mucho caso, pues al mes siguiente era incorporado a la exposición de *Pintura surrealista y* su órgano había reproducido algunas de sus obras *(R. S.,* núm. 3, 1925).



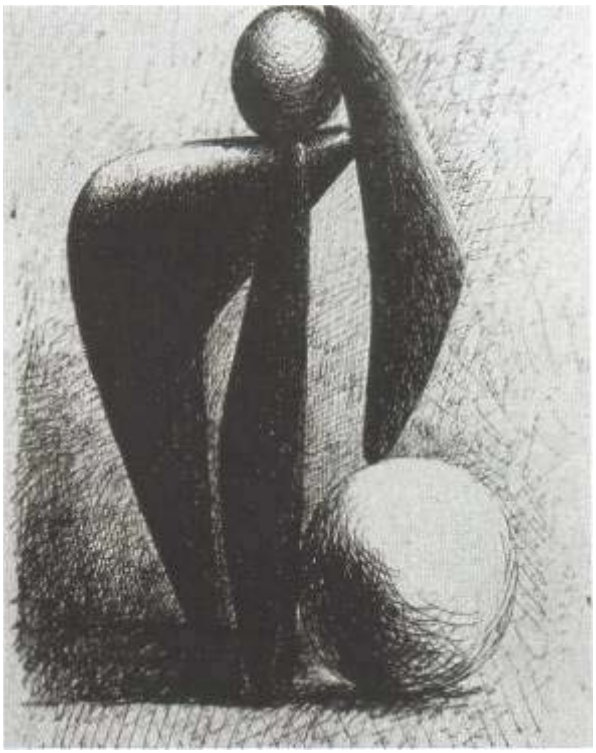
Según parece, quien primero descubrió al suizo fue Masson, en 1922 y, a través de él, Miró. A ambos les tuvo que despertar gran interés aquellos ejercicios libres con la línea que sistematizaba en sus clases en la Bauhaus y se traslucía en aquellas acuarelas, así como la revelación de que la sintaxis cubista o constructivista podía conciliarse con lo instintivo y la poesía. Bastaría citar obras como *Habitación espiritista (1921*), ***La máquina de trinar (1922*)**, *Leones ¡observadlos! (1923*), *El equilibrista y Teatro de guiñol (1923*) *o Rotación (1923*) para captar cómo las líneas libres, las figuras metamórficas, los modos indiciales y fragmentarios de la representación, la similitud con el arte infantil, el clima de ensueño y magia, las técnicas del dibujo al óleo próximas al automatismo y otros rasgos prefiguraban una actitud surrealista en ciernes.

En el *Manifiesto* Breton imaginaba a **Pablo Picasso** cazando en los alrededores del castillo surrealista donde habita lo maravilloso, mientras en «Surrealismo y pintura» (R. S., núm. 4, *1925) lo* consideraba como uno de «nosotros» y poco después, lo incluía en la *Pintura surrealista.* Desde luego en *La danza (1925*) ya se apreciaban las ambigüedades, metamorfosis y variaciones formales que tanto incidían en el cruce entre surrealismo y cubismo, mientras la última obra a la manera cubista, *Cabeza y brazo de yeso (1925*) nos trasporta a los

parajes de lo maravilloso y al mundo de los sueños. En otras pinturas, como *Instrumentos de música sobre una mesa (1925*), los recuerdos cubistas ya no se sustraen a las incisiones, al *dripping* ni a otras marcas semiautomáticas que acompañan a unas naturalezas muertas muy orgánicas que emergen sobre unos fondos casi monocromos tratados a lo Miró.

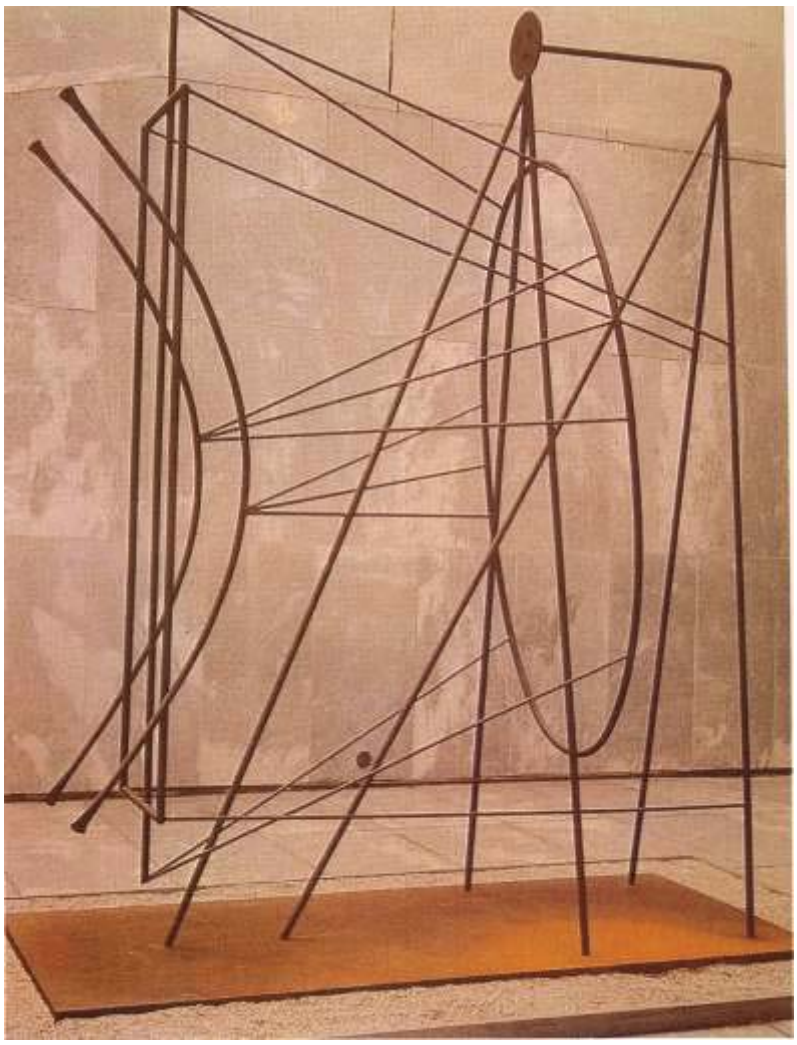
No obstante, en el despertaron mayor interés los dibujos de 1924 a base de puntos y líneas que merecieron ser reproducidos en *La Révolution Surréaliste* (núm. 2, 15 de enero de 1925) y fueron interpretados desde la óptica de un automatismo que puede rastrearse igualmente en el gran óleo ***El pintor y su modelo*** **(1926),** posiblemente inspirado en *La obra de arte desconocida,* de Balzac, que

empezó a ilustrar en el verano de 1927. Pero sin duda su proximidad a los surrealistas se gesta entre este último año y el siguiente. En concreto los *Albums à dessin,* conocidos como *Carnet 15 y* el *95* (1927) de Cannes, *Carnet 21* de París y ***Carnet 1044*** de Dinard **(1928)** se convierten en un laboratorio de estudios preparatorios para las obras pictóricas y, más aún, de las escultóricas de los años venideros. Pero estas connivencias se manifiestan en dos grupos diferenciados.



En un primer grupo están aquellos dibujos que prefiguran una escultura volumétrica a través de las formas esféricas y biomórficas redondeadas, y a este supuesto responden esculturas como *Bañistas (Metamorfosis 1 y 11)* (1928) u óleos como *Bañista con balón* (1928, *ibíd.), Cabeza* (1929) y otras de comienzos de los años treinta. No obstante, más llamativo resulta un segundo grupo de dibujos lineales en el *Cuaderno* de Dinard que enlaza con el de 1924 y despertó el interés de los surrealistas. Nos referimos *a Figuras o Construcciones de alambre* (1928) que Picasso realizó en otoño con la ayuda del escultor español Julio González; en realidad, se trataba de maquetas para el ***Monumento de Apollinaire*** **(1928 – pag. 277 derecha)**, inspirado en la descripción que había fabulado el homenajeado en *Le poète assasiné* (1917). A diferencia de los usos más comunes, este

monumento no debía ser de bronce ni de mármol, sino de una «statue en rien, en vide» capaz de provocar la sorpresa poética a través de sus formas antropomorfas transparentes y huecas.



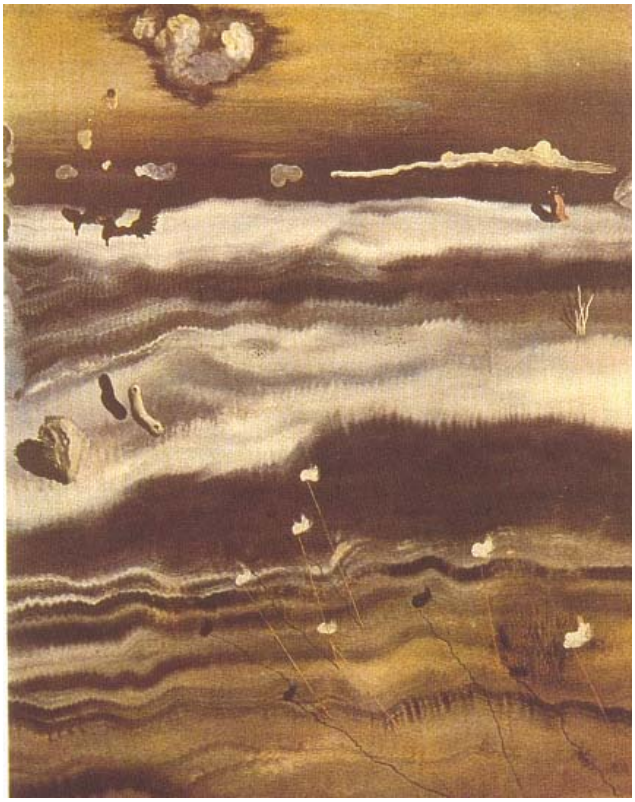
Esta aspiración a la transparencia y el vaciado de la figura se podía ver igualmente en una serie de pinturas que a su vez se desdoblaba en dos familias. En la primera predominaba un linearismo estilizado que reducía las figuras a signos elementales y aditivos entrelazados con el vocabulario de un cubismo sintético en sus contornos geometrizados y en las zonas planas de color. Por este proceder, en 1928 Picasso aborda un motivo casi obsesivo como es el del *Pintor en su estudio y El estudio,* desarrollo de la percepción que el artista tiene de sí mismo y de las distancias que se interponen entre el mundo de la fantasía artística y la realidad.

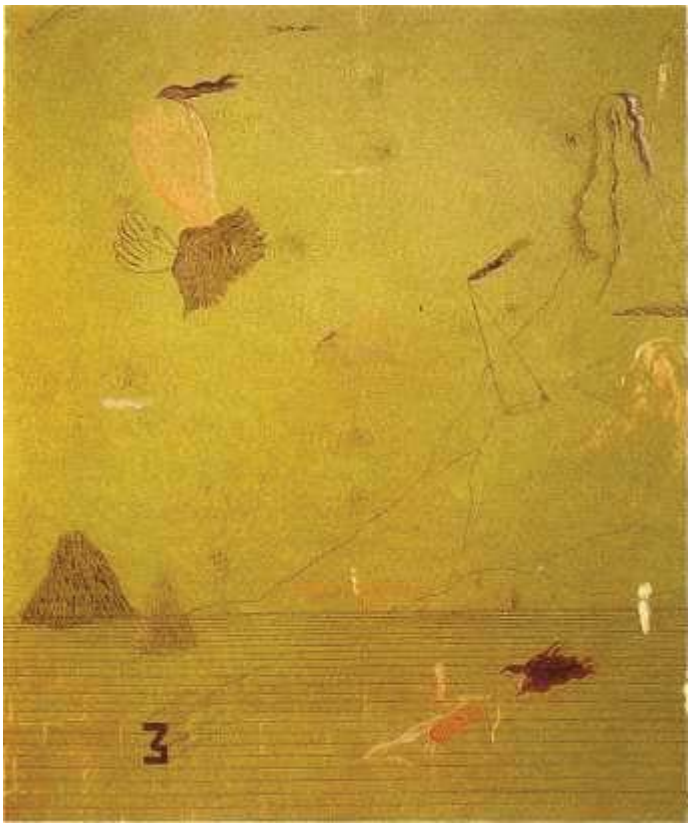
El segundo grupo, insinuado ya en los dibujos lineales, biomórficos y

deformados en el *Cuaderno* de Cannes y relacionados con el de Dinard, retorna como motivo a la mujer en la playa: *Figura y Desnudo sobre fondo blanco* (ambas de 1927), *Mujer de pie* (1927) *o* ***La nadadora*** **(1929),**pero sometiéndola a unas deformaciones brutales y unas excentricidades biomórficas inéditas que ya no liarán sino acentuarse en los primeros años treinta. Sin embargo, una peculiaridad en estas pinturas de Picasso en connivencia con el surrealismo estriba en que sus influencias nunca son aisladas, ya que las desvirtúa y modifica para sus propios fines plásticos, combinándolas con préstamos de otros géneros y derroteros.

De cualquier manera en las pinturas citadas y en otras similares, como *Figura y perfil o Figura* (1928), la línea fluida, que delimita y configura los cuerpos de espaldas a su realidad sometiéndolos a un deformación biomórfica, evoca asociaciones con las pinturas de Arp, Miró y Tanguy. Incluso, en las deformaciones, que habían irrumpido en *La danza* (1925) y culminado en esta serie sobre la mujer en la playa, *El acróbata azul y El gran desnudo en sillón rojo* (ambos de 1929), exacerva el movimiento hacia una belleza convulsa que parecía acercarla aún más al surrealismo. No en vano Aragon y Breton conmemoraban al mismo tiempo «El cincuentenario de la histeria» (R. S., núm. 11, 15 de marzo de 1928), ofreciendo fotografías de *Actitudes pasionales en 1878;* en ellas, al igual que en las imágenes de Picasso, la representación convulsa y excéntrica del movimiento se convertía en uno de sus rasgos específicos. Sin embargo, el español, haciendo una vez más gala de su carácter irreductible y sus acostumbradas estampidas, se desmarca del surrealismo al consentir que el poeta M. Leiris, que junto con G. Bataille y A. Masson acababa de ser expulsado del grupo, reprodujera y comen tara las «Telas recientes de Picasso» *(Documents,* 1930, París) en los siguientes términos: «En mi opinión sería cometer un contrasentido completo el olvidar el carácter fundamental de la obra de Picasso y situarla en una esfera de alucinaciones fantásticas.» El golpe de efecto estaba dado y Picasso parecía lanzar un nuevo reto cuyas respuestas no se conocerían hasta la década siguiente.

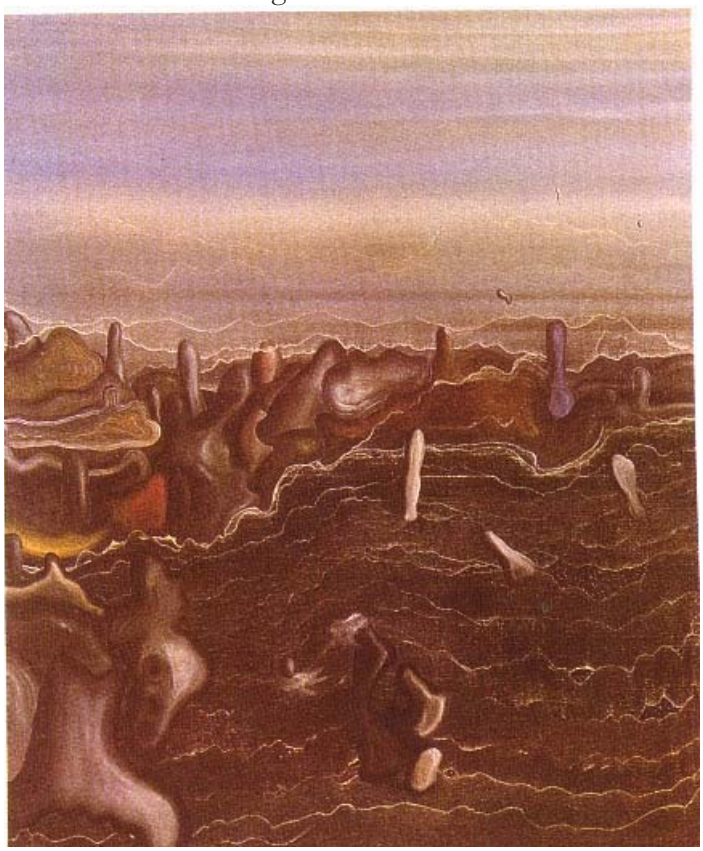
También el ilustrador humorístico **Yves Tanguy** (1900-1955) recibía la gran revelación a finales de 1923 cuando sucumbía ante la fascinación que le suscitaba la contemplación del *Cerebro del niño* (1914) de De Chirico en la galería P. Guillaume. A partir de aquella fecha bastaron unos pocos años para que se erigiera en uno de los pintores más enigmáticos, íntegros y solitarios, desde que en 1925 R. Desnos y J. Prévert lo introdujeran y se incorporara al grupo de Breton. En efecto, sus primeros dibujos, aun siendo bastante torpes, son deudores de un automatismo psíquico cuyas marcas gestuales aparecen, a la manera de Masson, flotando en unos espacios fluidos y entremezclándose con unos objetos simbólicos extraños.





Tras este período inicial, en mayo de 1927 Tanguy presenta en la Galería Surrealista los denominados «paisajes de duda» ***(Arriba izquierda: 'Paisaje surrealista')***, pintados durante este mismo año: ***Soñadora (durmiente- arriba derecha),*** *Hacia lo que quería Paisaje surrealista o Mamá, papá está herido* (1927); prologados por Breton, son interpretados como imágenes de un modelo interior: «Allí donde el saco de plumas pesa tanto como el saco de plomo, donde todo puede lo mismo volar que enterrarse..., donde el fuego consigue prender sobre el agua -y si no se acepta siquiera la ayuda de las visiones, si no se atrapan los restos del sueño- ¿qué se va a buscar y qué se va a encontrar?... No

hay paisajes. Ni siquiera horizonte; no hay lado físico, más que nuestro recelo que lo envuelve todo. Figuras de nuestro recelo, bellas y lamentables sombras que rodáis alrededor de nuestra caver na, sabemos que sois sombras. La gran luz subjetiva que inunda las telas de Tanguy, en la que nos deja menos solos en un lugar menos desierto.»



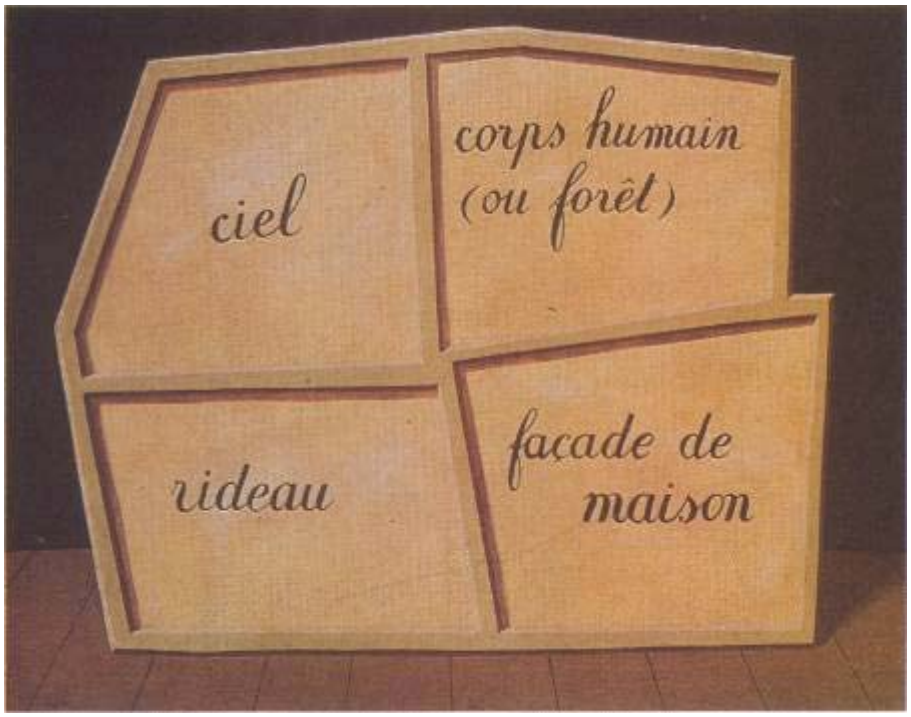
Entre 1927 y 1929 Tanguy pinta una serie de paisajes desérticos y nocturnos en los que parecen filtrarse tanto sus vivencias como tripulante de la marina mercante atravesando océanos como los recuerdos infantiles de los dólmenes y menhires druídicos de las costas de Locronan y Bretaña en general. ***El jardín sombrío*** **(1928 – pag 279 izquierda)** es una de las primeras obras en las que el objeto, centro de sus preocupaciones durante los años treinta, se condensa en formas orgánicas, metamorfoseadas en reliquias pétreas, que emergen de un amplio horizonte marítimo o parecen haber sobrevivido a una inundación cósmica. Ahora bien, este mundo imaginario no está muerto, sino animado por fuerzas y acontecimientos inquietantes. En cambio, en otras pinturas de 1928 y 1929: *Viene y Cuantos más somos, Las paralelas* o A *cuatro horas del estío*, unas cuantas imágenes casi irreconocibles, blandas y metamórficas, no se sabe si germinales o abocadas a la descomposición de la vida orgánica animal o vegetal, pululan en reposo o en una levitación inmóvil en un espacio casi desértico, sombrío por la noche y la lluvia o tenuamente iluminado; un espacio no mensurable ni supeditado a perspectiva alguna donde las zonas del horizonte, acuáticas del mar o magmáticas de la tierra sólida, tan sólo aparecen separadas por líneas sinuosas y valores tonales o por una topografía tan aleatoria y mutante como la de los extraños seres. Aparentemente naturalistas, incluso cercanos al estilo ilusionista de los académicos, estos paisajes no sólo son exacerbadamente oníricos, sino que están salpicados a veces de marcas automáticas. Tras las tensiones del grupo surrealista en 1929, durante los años treinta Tanguy intensifica este carácter onírico con recursos metafísicos y concederá un gran protagonismo a las imágenes biomórficas huesudas y «escultóricas» que le consagran en el concierto surrealista.

Ciertamente, el belga **René Magritte** (1898-1967) no perteneció al grupo surrealista inicial, pero tras establecerse en 1927 en Le Perreux-sur-Marine, cerca de París, este mismo año conoce a Breton, en 1928 participa en la Exposición Surrealista organizada por la Galería Goemans de París, mantiene relaciones con Arp y Miró y permanece en Francia hasta 1930, año en que, una vez consumada su ruptura con Breton, se vuelve a Bruselas. Con anterioridad, se había iniciado pictóricamente en las órbitas del cubismo, la abstracción y los futuristas, pero la gran revelación le sobrevino en 1923 gracias al descubrimiento de De Chirico en una fotografía de *Canto de amor* (1914) y de un número de *Valori Plastici* dedicado al italiano; en 1925 ya era coeditor con E. L. T. Mesens de las revistas *Oesophage* (1925) *y Marie* (1926), en las que colaboran Arp, Klee, Man Ray, Picabia, Ribbemont-Dessaignes y Tzara, mientras en 1926 es uno de los promotores del grupo surrealista en Bélgica.
Poco antes de llegar a París había realizado bajo la impronta de De Chirico una serie de pinturas presididas por la figura de lo siniestro (lo *unheimlich* freudiano), entre las que destacaba una de las más divulgadas: *El asesino amenazado* (1926). En paralelo, la admiración que sentía por los *collages* de M. Ernst se reflejó en un grupo de cuadros compuestos al modo del *collage,* como *El jinete perdido* (1926), que cuestionaban el mundo real y evocaban el misterio poniendo en contacto realidades

distintas. No obstante, este procedimiento será más sugestivo cuando, siguiendo las técnicas propias de su oficio como diseñador publicitario y de la distribución en compartimentos de las cartas pedagógicas, trasvase una técnica semejante a la serie que tiene como motivo pictórico el cuadro dentro del cuadro:

***La idea fija* (1927)**, *Los seis elementos* (1928) *o El umbral de la libertad* (1929), pues mediante sus dispositivos explora los entresijos conceptuales de la representación y visualización de realidades situadas a distintos niveles y, por tanto, distantes. Incluso el recurso al *trompe l'oeil* es subvertido con el fin de desvelar los simulacros de lo real a través de las alteraciones, los desplazamientos, la inversión y otros dispositivos que desvían a las imágenes de sus referentes y significados habituales.

Sin embargo, lo que más atrajo la atención del grupo surrealista en la pintura de Magritte fue, en sintonía con la reflexión sobre la metáfora del leguaje iniciada por Apollinaire, Reverdy, Picabia y el propio Breton, su experimentación con la problemática de la identidad en la representación artística, con los efectos de sorpresa que acrecienta la ambivalencia y la polisemia del lenguaje pictórico, tan magistralmente analizados y visualizados por el pintor en «las palabras y las imágenes» *(La Révolution Surréaliste,* núm. 12, 1929), así como en pinturas tales como *El cuerpo azul* (1926), *La mesa, el océano, el fruto* (1927), *Hombre yendo cara al horizonte* (1928 - 1929) *o Disputa de los universales* (1929).

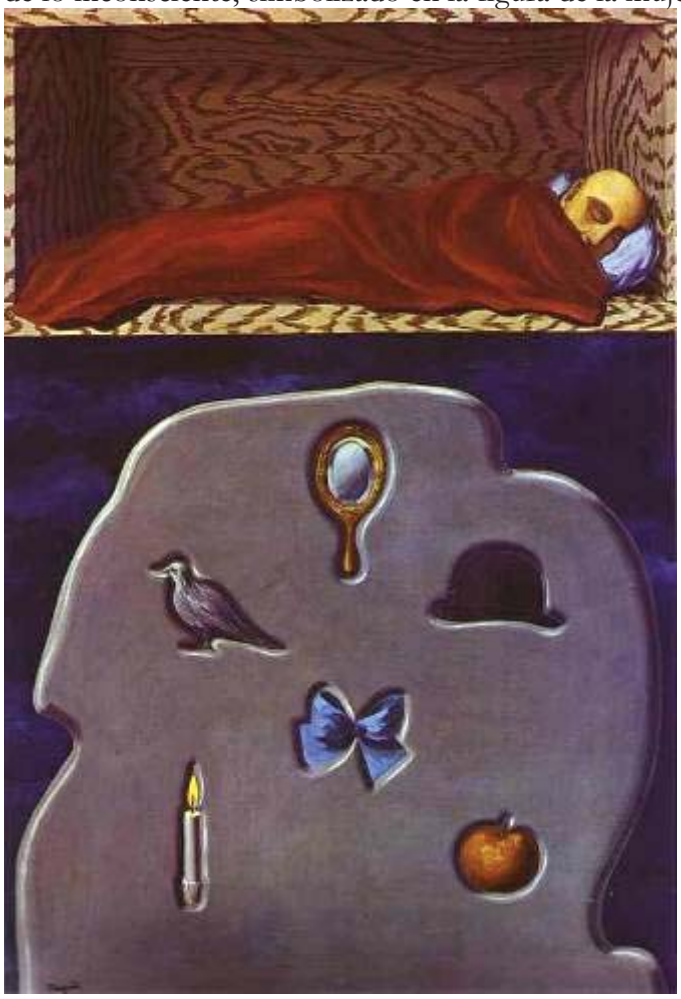


Ahora bien, si en ellas coexisten la imagen pintada y el soporte textual, en *La máscara vacía* (1928) se produce un corrimiento de seis cuadros dentro de otro situado en un espacio con tarima metafísica en el que las palabras cielo, cuerpo humano (o bosque), cortina y fachada de casa sustituyen completamente a las imágenes, transformándose así con toda propiedad en ***La máscara vacía* (1928 -1929),** pues, como sugería el propio Magritte (1. e.), **«en un cuadro, las palabras son de la misma sustancia que la imagen» y «una palabra puede tomar el lugar del objeto en la realidad».**

Posiblemente uno de los ejemplos más ilustrativos de los efectos de sorpresa es el titulado ***El uso del lenguaje,*** más conocido tras la divulgación llevada a cabo por M. Foucault como ***Esto no es una pipa* (1928 – pag.281 izquierda).**

En el clima parisiense, a primera vista podría parecer una provocación dadaísta que subvertía la pipa en cuanto objeto purista con que clausuraba Le Corbusier *Hacia una arquitectura* (1923), pues casi se trata de la misma pipa, y desde luego, extraída en ambos casos de los anuncios habituales. Pero aun sin

descartar una parodia semejante, con esta pintura Magritte suscita cuán problemáticos se han tornado los vínculos entre la realidad y la obra artística, ya que hasta los objetos más familiares pueden estar sujetos a extrañamientos y desviaciones inéditas que alteran sus significados cotidianos. Una simple anotación tan apodíctica y cercana al *Tractatus* de L. Wittgenstein, *Esto no es una pipa,* problematiza siguiendo un proceder que hoy en día calificaríamos de «conceptual» a la representación tradicional, sacando a la luz que la imagen opera a otro nivel de realidad que lo representado, es decir, que el objeto real pipa, ya que «todo tiende a hacer pensar que existe poca relación entre un objeto y lo que representa» (Magritte, 1. c.). Tal vez debido a estas desviaciones entre las palabras y las cosas representadas cuando el grupo surrealista superviviente apareció retratado fotográficamente en *La Révolution Surréaliste* (núm. 12, 1929) en torno a la pintura de Magritte ***No veo la (mujer) escondida en el bosque*** **(1929, derecha**), cerraron al unísono los ojos. Pero con este cerramiento, con este abstenerse de mirar, clausuraban también la revista y la primera fase del surrealismo como si se lanzaran al encuentro de lo escondido en los sombríos parajes de lo inconsciente, simbolizado en la figura de la mujer como musa, y de los sueños por revelar.



Izquierda 'El durmiente temerario' - 1927